فكتور ايرليخ

الشكلانية الروسية

ترجمة: الولي محمد



المركز الثقافي العربي

الشكلانية الروسية

طبع هذا الكتاب بدعم

من وزارة الشؤون الثقافية

* الشكلانية الروسية
* تأليف : **ڤيكتور إيرلنج**
* ترجمة : **الولي محمّد**
* الطبعة الأولى، 2000
* عدد الصفحات 184
* القياس 14.5 × 21.5
* لوحة الغلاف : كاندنسكي

* الناشر : **المركز الثقافي العربي**

العنوان:

□ **الدار البيضاء/** • 42 الشارع الملكي (الأحباس) • فاكس /305726/ • هاتف/ 303339 - 307651/.
• 28 شارع 2 مارس • هاتف /271753 - 276838/ • ص.ب./ 4006/ درب سيدنا.

□ **بيروت/** الحمراء ـ شارع جان دارك ـ بناية المقدسي ـ الطابق الثالث.
• ص.ب/ 113-5158/ • هاتف/ 352826 - 343701/ • فاكس/00961-1-343701/.

فيكتور إيرليخ

الشكلانية الروسية

ترجمة: الولي محمّد


المركز الثقافي العربي

العنوان الأصلي للكتاب

VICTOR ERLICH,
RUSSIAN FORMALISM,
ED. MOUTON,
1954.

المترجم في سطور

الولي محمد، استاذ اللغة العربية والترجمة بجامعة الاخوين. التحق بكلية الآداب بمراكش 1981 مدرساً للبلاغة والشعرية.

مهتم بتجديد البلاغة العربية على ضوء الانجازات العلمية المعاصرة والقراءة التراثية الفاحصة والممارسات الخطابية المستحدثة المنقولة عبر الكتابة والصورة والصوت، في اجناس الخطاب والتواصل اليومي الايديولوجي والاشهاري والجمالي.

نشر العديد من الدراسات في ميادين الشعرية والخطابة والسميائيات والمترجمات إلى العربية من الفرنسية والإسبانية. صدر له عن المركز الثقافي العربي، كتاب: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، عام 1994.

مقدمة المترجم العربي

1

تعتبر حركةُ الشكلانية الروسية، التي تزامن ظهورها مع قيام الثورة الاشتراكية البلشفية في العشرينات من هذا القرن، الحركةَ التي أخذت على عاتقها مهمة علمنة الدراسة الأدبية. وهي تعود في أصلها إلى تجمعين علميين اثنين. الأول قام في موسكو، والثاني قام في سان بيترسبورغ. ولم يكن هذا مجرد إيذان بميلاد علم الشعرية المعاصرة بل كان أيضاً إرهاصاً بميلاد علم اللسانيات المعاصرة والنظرية السردية الحديثة وعلم السيميوطيقا.

كانت حلقتا حركة الشكلانية الروسية،أي الأوبوياز التي كان مقرها سان بيترسبورج وحلقة موسكو اللغوية التي كان مقرها في موسكو، تتألفان من مجموعة صغيرة من الطلاب الشبان يتبادلون الآراء بصدد مسائل تتعلق بنظرية الأدب، بعيداً عن الدروس الأكاديمية الرسمية. وكانوا يمتازون بالبوهيمية الجذرية والتمرد على السلطة والنفور من كل ما هو قديم، بل ومن كل ما هو محافظ وطقوسي وأكاديمي. ولهذا كله نعتبرها الوجه الآخر للثورة البلشفية. ثورة على مستوى القيم الجمالية، إن لم نقل الأخلاقية أيضاً. وكان ذلك بين سنتي 1916و1915 ولم تكن أعمار أغلبهم تتجاوز العشرين سنة.

لقد قامت حلقة موسكو بمبادرة مجموعة من الطلاب المقتدرين المنتسبين إلى جامعة موسكو. ومن بين المؤسسين نجد بوسلاييف وهو حفيد مؤرخ الأدب الشهير وعالم اللغة بيتر بوغاتريف وروماني ياكبسون و ج. ا. بينوكور . وكان رئيس المجموعة هو رومان ياكوبسون. وكانت لهذه المجموعة ، وبالخصوص رئيسها ، علاقة وطيدة بالشعراء المستقبليين مثل ماياكوفسكي وكليبنيكوف. ولم يتردد ماياكوفسكي في دعوة الشكلانيين إلى العناية أكثر بالمحتويات الإجتماعية للأدب. وأكد مع ذلك: «أن المنهج الشكلاني هو مفتاح دراسة الفن » .وهذا الإعتقاد هو الذي قاده سنة 1919 إلى نشر دراسات شكلانية وإلى دعوة أعضائها إلى المساهمة في مجلة ليف [الجبهة اليسارية] التي كان يشرف عليها آنذاك.

أما بالنسبة إلى المجموعة التي تكونت في سان بيترسبورغ والمدعوة مجموعة دراسة اللغة الشعرية فقد كانت أشد تنافراً من المجموعة الموسكوبية. كانت هذه الجماعة تتكون في الحقيقة من تآلف مجموعتين مختلفتين: الأولى تتشكل من الطلاب المهتمين بالدراسات اللغوية وبدراسات بودوان دوكورتناي مثل ليب جاكوبينسكي وإ. د. بوليبانوب والثانية هي منظرو الأدب مثل فيكتور شلوفسكي وبوريس إيخنباوم وس. إ. برنشتاين الذين اهتموا بالعلم الجديد مع الإستعانة باللسانيات الحديثة.

ولا ينبغي أن تفوتنا الإشارة هنا إلى أن مجموعة من الباحثين العمالقة المحسوبين عادة على الشكلانية، لم ينخرطوا في أي واحد من التنظيمين. نذكر على سبيل المثال المنظرين الكبيرين للمعروض فيكتور جيرمونسكي صاحب كتاب **المدخل إلى العروض** ويوري تينيانوف صاحب كتاب **البيت الشعري ذاته** كما نذكر المنظر الذائع الصيت في تاريخ الأدب بلادمير بروب صاحب كتاب **مورفولوجيا**

الحكاية الخرافية.

ومما يلفت النظر في ميلاد هذه الحركة، ما يذكره بينجِيرُوب على سبيل التذكر: «لقد لاحظت، لأول مرة، منذ سنتين أو ثلاث، خلال سلسلة الدروس التي كنت ألقيها أن مجموعة من الطلاب الشباب المقتدرين يواظبون بحرص شديد على دراسة الأسلوب والإيقاع والقافية والنعوت الحشوية وتصنيف الأغراض وإقامة تماثلات بين مختلف المقومات الشعرية عند مختلف الشعراء ومسائل أخرى تتعلق بالشكل الخارجي للشعر»[1] وقد لاحظ بينجيروف بنوع من التخوف هذه المحاولات الغامضة التي يقدم عليها هؤلاء الطلاب، إلا أن ذلك الحماس الذي كان متمكناً من طلابه انتقل على سبيل العدوى لكي يتمكن من الأستاذ.

2

حاول الشكلانيون الروس في العشرينات من هذا القرن التشديد، حسب عبارة إيغموب على «البحث عن أشكال جديدة من الدراسة الأدبية. لقد شددت قبل أي شيء على خصوصيات موضوعها، حيث غيرت تصورنا للعمل الأدبي وحللت أجزاءه المكونة، كما فتحت مجالات جديدة للبحث. وأغنت اغناء واسعاً معرفتنا بالتقنيات الأدبية، وأسست هياكل للدراسة الأدبية والتنظير لها[...]. إن الشعرية التي كانت في السابق حقلاً للانطباعية سائبة تحولت إلى موضوع للتحليل العلمي، وإلى مشكلة ملموسة لعلم الأدب»[2].

وكانوا مهووسين بالبحث عن أشكال جديدة من الدراسة الأدبية. أشكال تتخطى ما يسميه تودوروف النقد الدوغمائي أوما يسميه رينيه وليك النقد الخارجي. الاهتمام ينصب عند الشكلانيين الروس على كيفية القول لا على ما يقال، أي ينصب على الأشكال والبنيات،

حسب التسمية المتأخرة، بدل المواد أو المحتويات. أشكال تنظر إلى الأدبية باعتبارها غاية في ذاتها لا مجرد ذريعة لغايات خارجية. لقد استماتوا في سبيل تحقيق هذا الهدف السامي. ولم يكن هدفهم ينحصر في مجرد تمييز الأدب عما ليس أدباً وحسب، بل حاولوا جهدهم التمييز الدقيق بين ما هو فن لفظي أي لغوي وبين باقي الفنون ، كالموسيقى والرسم. وسعوا أيضاً، تحدوهم حدوس يحسدهم عليها الكثير من المعاصرين، إلى التمييز، ضمن دائرة الفنون اللغوية أو اللفظية، بين الشعر والسرد والخطابة. وعلى الرغم من اشتهارهم بتسمية شكلانيين ، وهي التسمية التي تشي بروائح قدحية تنم عن اهتمامهم بالشكل لا المعنى، فإن الواجب يقتضى التوضيح بأن مسألة المعنى لم تغب عن اهتمامهم أبداً. وقد كان وعيهم بكون اللغة هي في الآن نفسه دال ومدلول كفيلاً بأن يجنبهم السقوط في شراك الشكلية المحظة. الشكلية تعلق عندهم باللفظ والمعنى معاً.

3

وعلى المستوى الايديولوجي حاولت الشكلانية انتزاع الأدب من براثن الإديولوجية التي تزعم لنفسها حقوقاً مقدسة في دراسة الأدب. ولم يكن ذلك سعياً إلى منعها هذا الحق، بقدر ما كان دفاعاً عن حق علمي يسعى إلى تمتيع علم الأدب بهذا الحق الذي اكتسبه منذ أرسطو. وبعبارة أدق فلم يكونوا يسعون إلى المنافسة الايديولوجية إذ أن غرضهم لم يكن ايديولوجياً وإنما كان علمياً. وما كان للسياسيين أن يستوعبوا هذا المسعى. لقد كانوا يمدون حدود الايديولوجيا لكي تمتد على كل الرقعة المعرفية .وقد تزامن ذلك مع هيمنة التاريخ الذي حصر الدرس الأدبي في كل ما هو غريب عن الأدبية بمعناها الجاكبسوني. وتَصَادف أن التاريخ في هذا العصر كان يعيش، في صيغة من صيغه، تحت سقف الدولة. وهي هنا الدولة البلشفية التي قادت ثورتها هي الأخرى في

الحقل المجاور على المستوى الإجتماعي والإديولوجي. ولم يتيسر للإيديولوجيين من الوقت، وهم يتخندقون وراء مدافعهم لدك بقايا العهد القديم أو لردع الإنتفاضات المضادة عن يمينها أو الثورات الراديكالية عن يسارها، ما يسعف على النظر إلى هذه الحركة الوليدة باعتبارها أخت الثورة البلشفية؛ فكلتاهما كانت تقود الثورة في مجال خاص. إن سوء التفاهم بين الثورتين أدى في النهاية إلى غلبة الدولة على العلم. .ولم ينفع في هذا الشأن تبصر ليون تروتسكي الذي ناقش أفكارهم وساند بعضاً منها واعترض على أخرى. ولا يسعنا اليوم ونحن نقرأ هذا إلا أن ننظر بعين التقدير إلى مثل هذه الحوار الذي قام «أيام زمان» بين قائد سياسي من هذا العيار وهذه الجماعة من العلماء الشبان والفقراء والصعاليك. يسميهم فيكتور إيرليخ البوهيميين المتمردين على كل الوقار الإجتماعي والرصانة الأكاديمية. وننظر أيضاً بعين التقدير إلى ذلك التعاون المثمر الذي قام بينهم وبين شيوعيين كانوا على قدر كبير من الحكمة بل الأريحية والذين كانوا يتدخلون لدى الحزب التماساً لدعم مالي لنشر أعمالهم العلمية[3]. وهذا قلما تحدث عنه المؤرخون الذين غشيت عيونهم وعشيت. ولم يكن عند هؤلاء الشبان ما يسدون به رمق الحياة ناهيك عن صرف الأموال لنشر أعمالهم النقدية. وكيف لا ننظر إلى هذا بعين التأثر ونحن نعرف أن أحد أعلام الشكلانيين وهو بوريس إيخنباوم كاد يموت برداً في بيته مع أهله نظراً لانعدام أدنى شروط التدفئة. لقد نصحه الطبيب هو وإخوته بالنوم متلاحمين اتقاء «ضراوة»البرودة. لنستمع إلى هذه الرواية التي يحكيها شلوفسكي «كان على زميلي أن يضحي ببعض الكتب بتقديمها لقمة سائغة للنيران لأجل التدفئة. إن الطبيب الذي زارهم لأن كل العائلة كانت تعيش تحت طائلة المرض نقلهم جميعاً إلى غرفة صغيرة جداً. وبهذه الطريقة استمتعوا ببعض الدفء. في هذه الغرفة كتب إيخنباوم كتابه تولستوي الشاب.»[4]

ومع هذا كله فقد سارع ستالين إلى إخماد أصواتهم وتدجين بعضهم وإلزام الكثير منهم على الفرار خارج الإتحاد السوفياتي. وعلى الرغم من نهاية الشكلانية المأساوية أواخر العشرينات، فإن عودتها قد كانت شر عودة في كل النقد الأدبي المعاصر في أروبا الغربية وأمريكا والعالم العربي بل وفي روسيا نفسها. ومن منا لا يستحضر اسم الناقد الذائع يوري لوتمان وريث الشكلانية والماركسية معاً.

4

هذا الكتاب ، الشكلانية الروسية ،[5] الذي نقدمه اليوم للقراء العرب يمثل الجزء النظري من هذه الدراسة الممتعة. ولقد كان اختيارنا لترجمة هذا الجزء الثاني يعود إلى كون العرض التاريخي المقدم في الجزء الأول هو تفصيل تاريخي لكثير من الأمور التي يتم تركيزها وتكثيفها وتنسيقها في هذا الجزء المقدم هنا. وربما كانت قراءة الجزء النظري، قبل التاريخي، أمراً مبرزاً. وإذا رغب القارئ في التأطير التاريخي للمادة النظرية المعروضة جاز له أن يعود إلى الجزء الأول. وبعبارة مختصرة يدرس الجزء الأول هذه المدرسة بتتبع تطور أطروحاتها واستجابات المحيط بما في ذلك من سجال أو ترحاب أو مواكبة ومشاركة أو مواجهة عنيفة. ويندهش المرء وهو يقرأ هذا الكتاب بسبب المادة الوافرة التي يقدمها، والمؤلف يقدم على هذا العمل بتواضع جم يعز أن نجد له نظيراً بين الدارسين. ويبلغ به التسامح حدا من السمو بحيث أنه قلما يتدخل. وحينما يتدخل فإنه لا يفعل إلافي اللحظات المناسبة وبالكيفية اللائقة. بل تزداد دهشتنا حينما نلاحظ تطابق وجهتي نظر الشكلانية الروسية والشعرية البنيوية، وربما لاحظنا عند المتقدمين من الشكلانيين عمقاً نعدمه عند أندادهم من المعاصرين. ولأمر ما فإن هذا الكتاب قد أصبح اليوم من الآثار

الكلاسيكية على حد تعبير الدارس الإسباني فِرناندو لاَسَرُو كَارّتير. وقلما استعمل الدارسون هذا الكتاب دون أن ينوهوا بقيمته العلمية. لقد وصفته آن إينو بـ «الكتاب العظيم بسبب قيمته الوثائقية والمفهومية» وأكدت « أن الكتاب يحتفظ بكل جدته على الرغم من أنه قد كتب ونشر قبل أن ينشر كتاب بروب في الغرب »[6] واعتبره إيف تادييه من « الكتابات الأساسية في الموضوع»[7].

5

لا ينبغي أن أغض الطرف هنا عن كون هذا الكتاب الذي أغرمت به، قد حظي بقسط وافر من وقتي. وهو أهل بذلك. وقد كان بالإمكان أن يرى النور قبل هذا الوقت بسنين، لولا العراقيل التي نصبها في طريقه بعض الناشرين الذين يتخذون لهم مستشارين من القطيع. ومع أنني الآن أشاهد الكتاب وهو يرى النور فإني أتنفس الصعداء، بل وأتخلص من عبء ثقيل، وآمل في الآن نفسه أن تتيسر الفرص لاكمال العمل بنشر قرينه المتعلق بالمسار التاريخي للشكلانيين الروس.

6

ومع هذا فلولا التأخير لما تيسرت لي فرصة الاستفادة من الملاحظات السديدة التي نورني بها الصديق المخلص الدكتور سعيد بنكراد مدير مجلة علامات، الذي أشكره على قراءته النص الكامل لهذه الترجمة وتصويباته الجادة.

آمل في الأخير أن يجد أبنائي الثلاثة وردة وليلى ومعاذ، بنشر هذا الكتاب، بعض العزاء عن الساعات الكثيرة التي أخذتها من وقتهم وصرفتها في اعداد هذه الترجمة.

الولي محمد

الهوامش

1 - V. Erlich, EL formalismo russo, traduccion de J. Cabanes, ed Seix Barral, 1 Barcelona, 1974. p. 80.

2 - تنظر خاتمة هذا الكتاب.

3 - هذا التسامح الذي كان يتسم به مناضلو العهود الغابرة عملة نادرة الوجود بين مناضلي العصور القائمة.

4 - El formalismo ruso p. 114.

5 - V. Erlich, Russian Formalism, La Hague, Mouton, 1954.

النص الإسباني الذي اعتمدناه في الترجمة هو المشار إليه في الهامش رقم 1.

6 - A. Henault, Histoire de la sémiotique, p.u.f., 1992, p. 82.

7 - J. Yves Tadié, La critique litteraire au XX siécle. ed. 7 Pierre Belfond, Paris, 1987, p. 17.

المفاهيم النظرية الأساسية

1

لقد قُدمت الشكلانية الروسية إلى القراء باعتبارها، في غالب الأحيان، صياغة متشابكة لمذهب «الفن للفن» الذي ساد في القرن التاسع عشر. وهذه فكرة مضللة جدا، إذ الحقيقة أن الشكلانيين الروس لم يشغلهم جوهر الفن ولا أغراضه أو أهدافه. وقد حاولوا، نظراً لميلهم«الوضعي الجديد»، التنصل من كل المسبقات الفلسفية[1] فيما يتعلق بطبيعة الخلق الفني؛ كما لم يهتموا بالتأمل في الجمال والمطلق. لقد كانت الإستيطيقا الشكلانية وصفية أكثر مما كانت ميتافيزيقية. يقول إيخنباوم في واحدة من دراساته المبكرة: «يوصف منهجنا عند العموم بالشكلانية، وأفضل أن أسميه منهجا مورفولوجيا، وذلك لأجل تمييزه عن المنظورات الأخرى مثل المنظور النفسي والمنظور الإجتماعي وغيرهما حيث لا يكون الأثر الأدبي نفسه موضوع البحث وإنما يكون موضوع البحث، في رأي الدارس، هو ما ينعكس في الأثر الأدبي»[2].

لم يكن مصطلح «مورفولوجي» المصطلح الوحيد الذي استخدمه ممثلو الشكلانيين [3] لوصف موقفهم المنهاجي. لقد صرح إيخنباوم وهو يدخل في سجال مع الماركسيين الأورثوذوكسيين [4]: «السنا شكلانيين إننا بالأحرى تمييزيون»[5]. يمثل المفهومان «المنهج المورفولوجي» و« التمييزيون» مفهومين ملائمين جداً لإلقاء الضوء على

الأطروحتين الأساسيتين المترابطين عند الشكلانية الروسية:

أ- تشديدهم على الأثر الأدبي وأجزائه المكونة.

ب- الحاحهم على استقلال علم الأدب.

لقد كانت وراء القوة الدافعة نحو التنظير الشكلاني الرغبة في وضع حد للخلط المنهاجي السائد في الدراسات الأدبية التقليدية، وبناء علم الأدب بناء منتظماً باعتباره مجالا متميزاً ومتكاملاً للعمل الفكري. لقد ردد الشكلانيون القول: لقد آن الأوان لدراسة الأدب الذي ظل، منذ أمد بعيد، أرضاً بدون مالك [6] أن ترسم الحدود لحقلها وتحدد بوضوح موضوع البحث[7].

هذا الأمر بالذات هو الذي تفرغ له الشكلانيون. فقد انطلقوا من مسلمة لم تعد اليوم موضع اعتراض. تقول هذه المسلمة: ينبغي للناقد الأدبي أن يواجه الآثار الأدبية الخيالية بدل أن يواجه ما يسميه سير سيدني لي «الظروف الخارجية التي تُنْتَجُ في إطارها هذه الآثارُ»[8]. ينبغي للأدب، هو في ذاته، أن يكون كما يؤكد كريدل Kridl موضوع علم الأدب، ولا ينبغي أن يكون مجرد ذريعة لأية دراسة غريبة أخرى[9].

إلا أن هذا لم يكن في رأي التمييزي الشكلاني المناضل، مُمَيِّزاً بما فيه الكفاية. إذ ينبغي حصر التعريف لأجل فرز الدراسة الأدبية من بين باقي الحقول المعرفية المجاورة المعرقلة، مثل علم النفس وعلم الإجتماع والتاريخ الثقافي. يقول ياكبسون: «ليس الأدب في عمومه ما يمثل موضوع علم الأدب؛ إن موضوعه هو الأدبية، أي ما يجعل من أثر ما أثراً أدبياً»[10]. ويضيف إيخنباوم: «إن الناقد الأدبي، بوصفه ناقد أدب، لا ينبغي له أن يهتم إلا بالبحث في السمات المميِّزة لمادة الأدبية»[11].

و هذا يطرح بدوره سؤالا بالغ الأهمية في نظرية الأدب: ما هي

السمات المميزة للأدب الخيالي؟ ما هي طبيعة الأدب وأين مكامن الأدبية؟ إن مادة الأطروحات النظرية الشكلانية تهتم بشكل مباشر أو غير مباشر بهذه المشكلة.

لقد عمل الشكلانيون، و هم يحاولون تقديم أجوبة على هذه الاسئلة الأساسية، على الإنفصال عن الأجوبة التقليدية والحلول المستهلكة. وانسجاما مع عدم ثقتهم المتجذرة في علم النفس، فقد رفضوا أية نظرية تلتمس الفارق بين الأدب وغيره عند الشاعر لا في الشعر، اعتماداً على «ملكة ذهنية ما» تقود إلى الخلق الشعري. لقد نفى المنظرون الشكلانيون دفعة واحدة وباستعجال كل الثرثرة حول «الحدس» و«الخيال» و«الموهبة» وغيرها. إن مكمن خاصية الأدب ينبغي البحث عنها في الأثر الأدبي نفسه وليس في الأحوال النفسية للمؤلف أو القارئ.

وإذا كان الشكلانيون قد رفضوا النزعة الساعية إلى الإحاطة بالأدب الخيالي بمنطق العمليات السيكولوجية المضمرة، فإنهم قد عارضوا البحث عن الأدبية في نوع التجربة التي يحتوي عليها الأثر الأدبي. إن الأطروحة الشهيرة القائلة إن الشعر يعتمد على الإنفعالات في حين يعتمد النثر على المفاهيم لم تكن موضع اهتمامهم. و باعتبارهم نسبيين واعين بالطابع المميز للواقعة الأدبية فقد كانوا يعرفون شيئا أكثر من مجرد اعتبار بعض المواضيع أكثر شعرية من الأخرى. لقد رفض ياكبسون في مقالة «ما الشعر؟» مفهوم المواضيع الشعرية في ذاتها، ذلك المفهوم العتيق والمسلم به بشكل دوغمائي. وأكد أنه قد اتضح الآن أن تنوع المواضيع التي تكاد تكون غير محدودة ملائمة لتناولها تناولا شعريا. ويكذب هذا الأمر كل الخطاطات الحصرية: «بالإمكان اليوم أن تتخذ أية مادة لصناعة قصيدة شعرية»[12].

لقد جعلت الرؤية النسبية للظواهر الأدبية والإلحاح على التغير الأدبي، الذي يجعل، في رأي تينيانوف، التحديدات السكونية

للأدب[13] شيئا مبتذلا، لأن الشكلاني الروسي أشد حذراً مما كان يحصل عادة في النقد الاستطيقي الذي يقيم تمييزات جامدة بين الخيال الشعري والواقع. كتب تينيانوف يقول: «إن الحدود بين الأدب وبين الحياة غير واضحة»[14]. وهذا الوعي، ممزوجاً بالاهتمام بالأدب التسجيلي، أي بالاستطلاعات والسيرة الذاتية واليوميات[15] هو الذي منع المنظرين الشكلانيين من الالحاح على الخيال باعتباره السمة الرئيسية للآثارالخيالية[16]. والأكيد هو أن الفارق بين الأدب وما ليس أدباً لا ينبغي البحث عنه في الشيء أو في دائرة الواقع الذي يعالجه الكاتب، وإنما ينبغي البحث عنه في كيفية التمثيل. وحينما تناول الشكلانيون هذه المسألة الأخيرة واجههم مفهوم جد عتيق، مفهوم يعود في أصوله إلى أرسطو ويجد له مناصرين في العصور الحديثة بين نقاد متباينين مثل صامويل تيلور كولريدج وسسيل داي لويس وجورجي بليخانوف وهربرت ريد. والمقصود هنا هو الإحالة على النظرية القائلة بأن استعمال الصور هو الخاصية البارزة للادب الخيالي أو الشعر بالمعنى الأرسطي الواسع للكلمة. لقد أخضع الشكلانيون ومناصروهم هذا المذهب لنقد متقص.

لقد عبر جوستاف سبيت Gustav spet، الذي مارس تأثيراً مهما في بعض ممثلي الشكلانية،[17] عن تذمره من الثرثرة المتقلبة حول حيوية الصورة الشعرية. إن إسناد سمة الرسم إلى الصورة الشعرية يعني الوقوع في خطإ تقدير الطبيعة الحقيقية للخطاب الشعري. ويقول سبيت أيضا: «إن صورة خارج القماش هي مجرد صورة، أي محسن من محسنات الخطاب؛ الصور الشعرية هي الإستعارات والمجازات والأشكال الداخلية. لقد قدم علماء النفس خدمة سيئة إلى الشعرية حينما أولوا الشكل الداخلي باعتباره صورة بصرية بالأساس.» ويتابع سبيت: الصورة المرئية تعيق الإدراك الشعري... إن بذل الجهد لأجل الإدراك البصري لأثر مبني بدون يد إنسانية، يد بوشكين أو «كلمته

المتوقدة» أو في الأخير لأية صورة ولأي رمز حيث لا تكون الصورة مرئية وإنما تكون خيالية، لهو بذل للجهد لأجل الفهم والإدراك السيئين للخطاب الشعري»[18].

واتخذ جيرمونسكي، في دراسة له بعنوان «مهمة الشعرية» موقفا شبيها بما تقدم؛ إذاعترض، وهو يحيل على الناقد الالماني ت. ماير، على الموقف الذي يُسند بموجبه وزن كبير إلى السمات الحسية للخيال الشعري[19]. إن الصور البصرية التي يوحي بها الشعر هي صور باهتة وذاتية إذ إنها تخضع، في جزء مهم منها، لحساسية القارئ وتداعياته التي تكون في الغالب فردية.[20] ويتابع جيرمونسكي إن الشعر يظل دون شك فيما يتعلق بشدة التأثيرات الحسية دون الرسم. إلا أن الشعر يتوفر على«الرابطة الجامعة للعلاقات المنطقية/ الشكلية الملازمة للغة التي يتعذر التعبير عنها في أي فرع من فروع الفن»[21]. وتمثل الخلاصة الجازمة التي عبر عنها جيرمونسكي علامة على اهتمام الشكلانيين باللغة. «إن مادة الشعرلا تتكون من الصور ولا من العواطف وإنما تتكون من الكلمات. إن الشعر فن لغوي»[22]

لقد نقل جيرمونسكي، وهو يقيم، بشكل ملائم جداً، تمييزاً حاسماً بين الأدب والفنون البصرية، النقاش من مشكلة تمثيل الرسم إلى التلفظ الشعري. ومع ذلك، فإن هذا الإطار المرجعي لا يلغي من تلقاء نفسه الإهتمام بالصورة. والحقيقة هي أن العديد من زعماء مذهب التصويرية منذأرسطو إلى ج. ل. لووز J. L. Lowes قد أولوا الصورة بالمعنى الذي قصده سبيت أي باعتبارها ظاهرة لغوية. ولقد رأى هؤلاء في استخدام المجاز والإستعارة خاصة، النقطة الأساسية للتمييز بين الخطاب الشعري والنثري. وهذا لم يقنع الشكلانيين[23] [. . .] فقد كان منطلق المقالة الممنهجة لشلوفسكي«الفن باعتباره أداة» هجوماً متحمساً ضد مذهب التصويرية.

لقد أكد شلوفسكي أن اعتبار استخدام الصورة سمة مميزة الفن الأدبي يعني افتراض إطار مرجعي هو في نفس الآن جد واسع وجد ضيق. ويقول: إن التلفظ والتصويرية الشعريين لا يشيران كمفهومين إلى نفس المرجع. فمن جهة، نجد مساحة الخطاب المعتمد على المحسنات أعرض من مساحة الشعر، إذ إن «المجازات» متوفرة في مستويات لغوية متعددة. مثال ذلك ما نجده في الحوارات المرصعة أو في الخطابة. ومن جهة أخرى، وكما يشير ياكبسون[24] فإن أثراً شعرياً يمكنه أن يستغني عن الصور بمعناها المعهود، ولا يفقد مع ذلك شيئاً من جاذبيته. وإننا نتوفر، حسب ياكبسون، على مثال جيد في قصيدة لبوشكين «لقد أحببتك يوماً»، إذ إن القصيدة تحقق الأثر المطلوب، وهو أثر الخضوع المشوق الذي يكاد يخفي هوى كامنا، دون اللجوء إلى أي محسن من محسنات الخطاب. يقوم تأثير هذه التحفة الأدبية الغنائية على مجرد اتقان استعمال التعارضات النحوية وتنغيم الجملة.[25] وواضح، كما يلح الشكلانيون أنه توجد أشعار غير تصويرية كما توجد صور غير شعرية. يقول شلوفسكي: «إن الشاعر لا يخلق صوراً وانما يعثر عليها أو يلتقطها من اللغة العادية»[26]. والخلاصة هي أن مكمن ما يميز الشعر ماثل في كيفية استخدام التصوير وليس في مجرد حضور هذا التصوير.

إننا نواجه بهذا مرحلة حاسمة جداً وهامة وهي مرحلة البرهنة الشكلانية. لقد كان شلوفسكي وياكوبسون يطآن أرضاً صلبة حينما كانا يستنكران التسوية بين اللغة الشعرية والتصويرية. والواقع أنهما كانا مبالغين، وهما واقعان تحت تاثير حمى السجال، وذلك باعتبارهما أهمية الإستعارة من المحظورات[27]. إلا أنهما قد لاحظا مراراً ودون أدنى تردد، الفارق الوظيفي الحاسم بين الصورة الشعرية والصورة النثرية.

لقد سر شلوفسكي بالهجوم على المفهوم العقلاني الذي يرى الصورة الشعرية كأداة تفسيرية[...]يقول: «إن النظرية الذاهبة إلى أن

الصورة هي دوما أبسط من المفهوم الذي تعوضه نظرية خاطئة تماما». وإذا لم تكن كذلك فكيف يمكننا، يتساءل شلوفسكي، أن نفسر ذلك التشبيه الشهير لتجوتشف Tjutcev أي تشبيه السحب بالجنون الصماء البكماء»[28].

يلح بيان أبوياز على أن قانون اقتصاد الطاقة الذهنية لهربرت سبنسر الذي كان معروفا في أوساط الإستطيقيين الهواة، لا يمكن تطبيقه على الأدب الخيالي. فإذا كانت الإستعارة في النثر الأدبي تسعى إلى تقريب الموضوع أكثر إلى الجمهور أو أن تحيط بالمشكلة، فإن الشعر يستخدمهما لتقوية الأثر الإستطيقي المطلوب، أكثر مما تترجم ما هو غريب في ألفاظ معهودة. إن الصورة الشعرية تحول ما هو معهود إلى شئ غريب، وذلك بتقديمه تحت ضوء جديد وبحشره في سياق غير متوقع.[29]

لقد نقلت نظرية شلوفسكي المتمثلة في «تغريب» الشئ الممثَّل التشديد من الإستعمال الشعري للصورة إلى الفن الشعري. وكان يعتبر المجاز هنا واحداً من الأدوات التي تكون في متناول الشاعر باعتباره مثالاً لنزوع عام للشعر وللفن عموما. إن تحويل الشيء إلى دائرة جديدة للإدراك[30] أي التحويل الدلالي المتميز المتحقق بفضل المجاز قد اعتبر الغاية الرئيسية للشعر وعلة وجوده. لقد كتب شلوفسكي: «إن الناس الذين يسكنون بجوارالشاطئ يصل بهم الأمر إلى التعود على خرير الموج إلى حد لا يكادون يسمعونه، ولنفس السبب لا نكاد نسمع الكلمات التي نتلفظ بها. . . إننا نتبادل النظرات، إلا أننا نكاد لا يرى بعضنا البعض. لقد اضمحل إدراكنا بالعالم. وما نحتفظ به هو مجرد تعرف»[31].

هذا الضغط القاسي للرتابة والعادة هو ما يطالب الشاعر باحتوائه. إن الشاعر وهو ينتزع الشيء من سياقه المعهود ويوحد التصورات المتباينة، يوجه ضربة قاضية للكليشيهات اللفظية، كما يقضي على

الإستجابات المتكررة دوماً ويرغمنا على إدراك أكثر سمواً للأشياء ولنسيجها المحسوس. إن عملية التحويل الخلاق للأشياء تعيد لنا رهافة إحساسنا وتكسب العالم المحيط بنا الكثافة. «الكثافة هي الخاصية الرئيسية لهذا العالم الخاص المتشكل من الأشياء التي تم خلقها قصداً والتي تشكل في كليتها ما نسميه الفن »[32].

وعمد شلوفسكي إلى اختيار أبلغ أمثلته من معلم الرواية الواقعية ليون تولستوي وذلك لأجل أن يوضح أن«الأداة التغريبية» لم تكن مجرد شعار الطليعة الأدبية وإنما هي مبدأ شامل الحضور في الأدب الخيالي[33].

يلاحظ شلوفسكي، بشكل ذكي، أن آثار تولستوي غنية بالفقرات حيث يرفض المؤلف التعرف على الأشياء المعهودة، ويصفها وكأنه يشاهدها لأول مرة. هكذا، فحينما يصف تقديم أوبرا في **السلام والحرب**، يصف الزخارف باعتبارها «قطعا من الفحم المصبوغ» وفي مشهد الصلاة في البعث يستعمل العبارة النثرية «فتات الخبز» وذلك لاجل وصف القربان. وتستعمل نفس التقنية على صعيد أكبر في حكاية قصيرة لتولستوي Xolstomer التي تعتمد السرد بضمير المتكلم، وقد كان السارد فرساً. وكانت الأعراف والمؤسسات الإجتماعية التي يمثلها رب الفرس وأصدقاؤه مقدمة زاوية نظر مفيدة، زاوية نظر هذا الملاحظ الهامشي، أي الحيوان المندهش والمتعجب من ميوعة ونفاق الناس[34].

أما القول: إن ذلك التغريب يتحول عند تولستوي إلى رابط للنقد الإجتماعي، للدمار الحضاري، فهو شيء هامشي في رأي شلوفسكي. إن الإهتمام لا ينصب هنا على المضمرات الإديولوجية للأداة الفنية. ما يهتم به تولستوي هو تحد للكليشيهات، أي نفي الكلمات «الرنانة» والمعجم التقني المستعمل عادة خلال تناول مشهد مسرحي او الصلاة أو مؤسسة الملكية الخاصة واستعمل بدل ذلك معجما أساسيا غفلا .

وقد يبدو غريبا للوهلة الأولى اعتماد واستثمار أحد أساتذة الصناعة الفنية البالغة على «البساطة» التولستوية. والحقيقة هي ألاتناقض في هذا. ف«الغريب»لا يعني بالضرورة تعويض ما هو مصنوع بما هو بسيط، بل يمكن أن يعني، عكس ذلك، استعمال لفظة عادية أو بسيطة محل لفظة شريفة أو مخصوصة ما دامت هذه الأخيرة تمثل في حالة معينة الإستعمال المقبول. وليس ما يكتسي أهمية هو الإتجاه الذي يسير فيه «النقل الدلالي» وإنما المهم هو حصول هذا النقل، أي حصول هذا الإنزياح عن المعيار. هذا الإنزياح أو هذه المباينة[35] هو ما يمثل، حسب تأكيد شلوفسكي، أساس أي إدراك إستطيقي.

أما نقل المعنى الملازم للإستعارة فهو، حسب شلوفسكي، واحد فقط من طرق متعددة لتحقيق هذا التأثير الإستطيقي، إنه طريقة واحدة من طرق إنشاء عالم «محسوس» و«كثيف». هنا مظهر آخر أساسي أيضا في هذا الشكل المعاق بطريقة مقصودة، وهو الإيقاع: أي مجموعة من الزخارف المفروضة على الخطاب العادي. فكتابة الأشعار هي، في رأي شلوفسكي «عبارة عن بهلوانية لفظية للأعضاء التلفظية»[36]. إن نمط خطاب الشاعر«المصنوع» يعرقل التواصل ويلزم القارئ على التواصل مع العالم بطريقة أشد حسما ولكنها مرضية بشكل قوي.

إن ميدڤديف، وهو واحد من خصوم شلوفسكي الماركسيين، قد اتهمه، وهو يتناول بالدراسة ثنائية «الآلية» مقابل «الحسية» بالبعد عن سبيل التحليل الموضوعي والغرق في«الشروط الفزيولوجية للإدراك الإستطيقي»[37]. وبغض النظر عن النعت «الفزيولوجية» المستخدم بشكل سيء، فإن اتهام ميدڤديف يبدو بغير أساس. فالآثار الأدبية مواضيع قابلة للمعرفة بواسطة التجربة الفردية وحسب. ومع ذلك فإن الإستجابة الإستطيقية اهتمام مشروع عند منظر الفن«الموضوعاتي» بشرط أن يقع التشديد على السمات الملازمة للأثر الفني الكفيلة ببعث استجابات ذاتية مشتركة وليس على تداعيات القارئ الفردية.

وإذا كانت تهمة الإنزياح النفسي مبررة، فانه يمكن الإعتراض بأنه على الرغم من انطلاق شلوفسكي من منطلقات وصفية فإنه نتهى إلى تعريف الشعر، ليس باعتبار ما هو وإنما باعتبار ما لأجله وجد[38]. لقد أصبحت النظرية الشكلانية دفاعا جديدا عن الشعر أكثر مما هي تحديد لـ«الأدبية». ويمكن، بالإضافة إلى ما تقدم، أن نلاحظ، ودون أن نحط من قيمة آراء شلوفسكي، أن مفهومه للفن، باعتباره اكتشافا جديدًا للعالم يرتبط بالأفكار الموروثة أوالشائعة أكثر مما يمكن أن يقبله الناقد الشكلاني[39]. وكما أشار إلى ذلك رينيه ويليك وأوستين وارين فإن مقياس «الغرابة» هو الأقل حظا من الجدة. لقد كان أرسطو يعرف أن «قولا» شعريا جيداً لا يمكنه أن يستغني عن «الكلمات غير المعهودة»[40] وحديثاً نادت الإستطيقا الرومانسية، بلسان كولريدج ووردزورث بـ«الحس الجديد والطراوة» باعتبارهما من سمات الشعر الحقيقي[41]. وبنفس الطريقة اعتبر السرياليون الفن هو بالأساس «حدث تجديدي»[42]. وليس من قبيل الحشو الزائد التركيز على هذا القياس الأخير. ففي مقالة كتبها جان كوكتو سنة 1926[43] وهو أحد قادة الشعراء النقاد الذين قادوا السريالية الفرنسية، حدد مهمة الشعر في ألفاظ مماثلة لألفاظ شلوفسكي. يقول شلوفسكي: «وفجأة، وكأن البرق يضيئنا، نرى لأول مرة الكلب والسيارة والمنزل. وبعد برهة امحت بفضل العادة تلك الصور المهيمنة. لاطفنا الكلب ونادينا على السيارة وعشنا في منزل. إننا لم نعد نشاهد هذه الأشياء». «تلك هي، حسب كوكتو، وظيفة الشعر. إنه هتك الحجب بالمعنى الممتلئ للكلمة[44]. إنه يكشف عن الأشياء المحيطة بنا والمثيرة للدهشة، تلك الأشياء التي تسجلها حواسنا بشكل آلي. اعمدوا إلى مكان معهود منظره وافركوه ولمعوه بطريقة يثيرنا شبابها وطراوتها وطاقتها الأولية، وستكونون بذلك قد أنجزتم عمل الشاعر. وما عدا ذلك فهي أمور زائدة»[45].

لاينبغي لهذا التشابه المدهش بين الموقفين أن ينسب إلى تأثير

شلوفسكي في كوكتو. ليس هناك أي مبرر للإفتراض أن كوكتو كان على علم بكتابات منظر أوبوياز. وليس تماثل الصياغة مجرد أمر يتعلق بتقارب الأفكار بين الكاتبين الذين كتبا حول الشعر يحفزهما الحب والخيال. لا مجال للحديث عن الصدفة بشأن هذه الصياغة التي تبدو أحيانا صياغة فرنسية لبيان أوبوياز التي كانت من إنشاء ذلك الذي حمل، شأنه شأن شلوفسكي، مشعل الطليعة الأدبية.

والجدير بالمعرفة أن فلسفة الفن العفوية عند شلوفسكي قد حملت الكثير من حركة المستقبلية الروسية بقدر ما ساهمت في نظرية الأدب. هذا المشروع الإستطيقي غير الملتبس، المعبر عنه في كتابات شلوفسكي وغيره من ممثلي الشكلانية، هو الذي يكسب المقالة نبرة متحمسة: الإهتمام غير المنتظر باستخدام الشعر والقيمة العلاجية للتحويل الخلاق. كل مدرسة شعرية، مهما حاولت الإبتعاد عن الحياة، فإنها تجد نفسها مضطرة خلال هروبها من مستمع ما إلى أن تقترح لنفسها ولفن الشعر طريقة حقيقية لتناول الواقع.

2

إن تقريظ الشعر الذي قدمه شلوفسكي بشكل متناهي البراعة قد خلف تأثيراً هاماً في النظريات الشكلية اللاحقة. فالمصطلحات - المفاتيح التي استعملها مثل «الآلية» و«التغريب» و«الحسية» قد شاعت وراجت في كتابات الشكلانيين الروس. وعلى العموم، فان موقف شلوفسكي كان أشد شكلانية لكونه بناءاً عقليا للتجربة الشعرية وليس لكونه دراسة منتظمة لمناهج النقد الأدبي. إن نزوع الشكلانيين نحو المشاكل الأساسية للنظرية الأدبية بربطها ربطاً حميمياً باللسانيات والسميائيات الحديثة قد وجدا الصياغة المختصرة في دراسات رومان ياكبسون. يقول ياكبسون سنة 1933[46]: «إن وظيفة الشعر هي تبيان أن

الدليل لا يتطابق مع المرجع. لماذا نحتاج إلى هذا التذكير؟ لأننا، حسب ياكبسون، بالإضافة إلى حاجتنا إلى الوعي بتماثل الدليل والمرجع (ا هو ا) نحتاج أيضا إلى الوعي بعدم كفاية هذا التماثل (ا ليس هو ا)؛ هذا الطباق جوهري إذ بدونه تصبح الرابطة بين الدليل والشيء آلية ويصبح إدراك الواقع متلاشياً»[47]. إن تحديد ياكبسون سمة الشعرية، وهو تحديد يتميز بقدر واضح من التجريد، قد كان موازيا لتقريظ شلوفسكي للفن الخلاق. وهما معا يسلمان بأن الشعر يحسّن صحتنا الذهنية وذلك حينما يعارض نزوع «الآلية» المؤذية لاستجاباتنا. إلا أن ياكبسون يركز اهتمامه، بخلاف شلوفسكي، على شيء آخر. ولهذا فالأمر الحاسم المباشر، في رأي ياكبسون، ليس التفاعل بين الذات المدرِكة والموضوع المدرَك، وإنما العلاقة بين «الدليل» و«المرجع». وليس موقف القارئ أمام الواقع وإنما موقف الشاعر في مواجهة اللغة.

لقد رأى ياكبسون، شأنه شأن المنظرين الشكلانيين، مكمن الأدبية في الشكل الذي يستعمل به الشاعر الحقناة [اي اللغة]. و بعبارة أخرى، فإن عمل ذلك الشيء المميز للأدب الخيالي والموجود في كل مكان قد تحول، في الجوهر، إلى مشكل يتعلق بحدود الخطاب الشعري في علاقته بالأنماط الأخرى من الخطاب.

ومع ذلك فقد ميزت البيانات الأولى للشكلانيين الروس اللغة الشعرية من اللغة العملية أوالإخبارية[48]. فهذه الأخيرة هي من الزاوية الإستطيقية محايدة وعديمة الشكل، في حين يوصف الشعر بكونه خطاباً منظماً بهدف تحقيق أثر إستطيقي. إننا لا نلتفت، في رأي الشكلانيين، حين نتلقى لغة تواصلية إلى الصوت أو إلى نسيج الدليل اللغوي. إن الكلمة هي في الخطاب العادي وبالخصوص في الخطاب العلمي مجرد بطاقة شفافة [إيتيكات]. وفي الخطاب الخيالي،

وخصوصا في الشعر، تستعمل عن قصد أصواتا خطابية. إن النظام اللغوي «يبرز» النسيج الصوتي للكلمة[49].

لقد خلطت الكتابات الأولى للشكلانيين بين الأمور، وذلك حينما سوت بين ثنائية اللغة الشعرية مقابل اللغة العملية وبين التمييز الذي يقيمه عالم الدلالة بين الإستعمال المعرفي للخطاب والإستعمال العاطفي[50]. وكان نقاد الأوبوياز يتكلمون عن اللغة الشعرية باعتبارها طريقة تعبيرية للتواصل أو طريقة غير منطقية للتواصل، وقد عملوا بهذا على دعم مواقع النظرية العاطفية للشعر. فهذا شلوفسكي يضع في مقالته «الشعر واللغة العديمة المعنى» أدوات التعجب والكلمات الغريبة ذات الشحنة العاطفية والمحسنات الصوتية مثل الجناس الصامتي في نفس الخانة[51]. واستشهد ياكبسون بالنظرية التعبيرية للفونيمات التي قدمها موريس جرامون الذي حاول أن يحلل النماذج الصوتية للشعر الفرنسي انطلاقا من التلوين الفردي العاطفي للصوامت وللصوائت[52]. ومع هذا فقد انتفى سريعا هذا الإنحراف «العاطفي». وقد شرع الشكلانيون يسيرون بخطوات بالغة الحذر حينما كانوا يصارعون الإستطيقا الرمزية، وهم يواجهون «التناسبات» الأسطورية بين الأصوات والعواطف التي تند عن الوصف، إلا أن هذه العواطف يتم استحضارها بفضل «سحر اللفظ». يقول ياكبسون: «إنه لمن قبيل الخطإ التسوية بين الخطاب العاطفي وبين الخطاب الشعري كما سيكون من قبيل الخطإ أيضا اختزال التناغم الصوتي في الشعر إلى مجرد الأصوات المحاكية»[53]. بإمكان الشاعر أن يستخدم الإمكانات التعبيرية للغة، و هو يقدم أحيانا على ذلك فعليا، إلا أنه يتخطى بذلك حدود مقاصده[54].

ما هي مقاصد الخطاب الشعري باعتبار تلك المقاصد مختلفة عن مقاصد التعبير العاطفي؟ لقد طرح ياكبسون المسألة ببالغ الوضوح.

وأكد أن الشعر يقترب من الخطاب الإنفعالي أكثر مما يقترب من الخطاب المعرفي. فالعلاقة بين الصوت والمدلول أشد ترابطا وحميمية في الخطاب الإنفعالي منه في الخطاب المعرفي. إن السعي إلى نقل الإنفعالات بواسطة تأليفات صوتية مخصوصة يقتضي عناية بالنسيج الصوتي للكلمة. وبذلك ينتهي التشابه كما يؤكد ذلك ياكبسون. ففي الخطاب الإنفعالي، يتم تقويم الكتلة الصوتية المخصوصة ليس باعتبار ما هي وإنما باعتبارحمولتها: التناغم الصوتي يخدم التواصل «لكون الإنفعال يملي قوانينه على المادة اللفظية ولايحصل نفس الشيء في الشعر، فهنا تختزل إلى الحد الأدنى الوظيفة التواصلية الملازمة للغة العملية والإنفعالية على حد سواء، فالشعر الذي لايتخطى حدود الصياغة الموجهة نحو طريقة التعبير، يخضع لقوانين داخلية»[55].

ذلك هو موقف ياكبسون، في دراسة مستفزة إن لم تكن متطرفة، من المستقبلية الروسية. وعاد ياكبسون بعد خمسة عشرة سنة إلى عرض نفس الأفكار في ألفاظ أكثر اعتدالا. «تكمن السمة المميزة للشعر في كون كلماته لا تدرك باعتبارها مجرد تمثيل للشيء المشار إليه أو مجرد انبثاق للانفعال، وإنما تدرك باعتبارها كلمة حيث تكتسي الألفاظ والتركيب والمدلول والشكل الخارجي والداخلي في ذاتها، القيمة والوزن»[56]. ويبدو أن منظراً شكلانياً آخر هو توماشيفسكي قد انطلق من موقف ياكبسون. ففي كتاب توماشيفسكي[57] نظرية الأدب الذي يعتبر أطول عرض للمنهجية الشكلانية، عرفت اللغة الشعرية باعتبارها «واحداً من الأنساق اللغوية حيث تكون الوظيفة التواصلية مهمشة خارج البؤرة وتكتسي البنيات اللفظية قيمة مستقلة» لقد اختصر إفيموف Efimov وهو مؤلف دراسة عن الشكلانية الروسية، التصورالشكلاني للشعر بقوله: «إنه نشاط لغوي متسم بقابلية قصوى لإدراك كيفيات التعبير»[58].

إن «إبراز القناة» و«إدراك كيفيات التعبير» هما الصياغتان الأساسيتان اللتان تقابلان بشكل جذري بين لغة الأدب وبين الأنماط الأخرى من الخطاب. لقد عوضت ثنائية معرفي/ عاطفي [أو انفعالي] بالتميز بين اللغة المرجعية للنثر الأدبي وبين اللغة الشعرية الموجهة نحو الدليل، والمتمفصل حول إبراز الرمز اللغوي وقد اعتبرت كل الأدوات التي تكون في متناول الشاعر الإيقاع والتناغم الصوتي، وبشكل أقل أهمية، التأليفات اللفظية غير المتوقعة والمعروفة بوصفها «صورا» أدوات تتلاقى في الكلمة لأجل إبراز كثافتها ونسيجها المعقد. إن الكلمة في الشعر هي، كما يؤكد الشكلانيون، شيء أكثر من مجرد ظل لفظي. إنها شيء يتمتع بكل الحقوق(59).

لقد قيل عن هذه النزعة إنها كانت، في جوهرها، انعكاسا للشعرية المستقبلية وشعاراتها المتعلقة بـ «تحرير الطاقة الصوتية» و«الكلمة المكتفية بذاتها». وهذا تبسيط للأمور. لا يمكن أن ننفي عن مفهوم الشكلانيين عن اللغة الشعرية تأثره البالغ بالمستقبلية. فياكبسون يستشهد بتجارب كليبنكوف المجردة من المعنى لأجل أن يؤكد أطروحته القائلة بأن «الخطاب الشعري... يتجه نحو حدوده القصوى، أي نحو الكلمة الصوتية، أو بعبارة أدق نحو الكلمة المتناغمة صوتيا» أي الكلمة باعتبارها صوتا خالصا(60) فشلوفسكي كان يتلذذ برقص الأعضاء المتلفظة كما كان يتحدث عن العروض وكأن الأمر يتعلق «بملء المسافات بين القوافي بعلامات صوتية حرة»(61).

لقد كان الميل نحو تفضيل نمط من الشعر، حيث «تذوب الدلالة» والصوت، واضحا ولا يمكن أن ننسبه كلية إلى تأثير المستقبلية. لقد كان الإلحاح على التناغم الصوتي الشعري عند المدرسة النقدية الجديدة الطريقة الأشد فعالية لطرح المسألة بشكل درامي، أي مسألة «الكشف» عما يميز الأدب الخيالي. لقد كان الشعر

يبدو، بسبب بنيته التي ترتقي إلى درجة سامية من حيث الصياغة، مثالا أشد ملاءمة من النثر الخيالي؛ كما بدا الشعر التجريبي، المعتمد على استخدام الألفاظ بدون روابط، محكا أفضل من مقطوعة شعرية تتكئ أكثر على«الأعراف».

ومهما كانت الدواعي وراء ظهور الشكلانية الأول، فإن إعجاب الناقد الشكلاني بالكلمة «المكتفية بذاتها» لم يعمر طويلا[62]،إذ تم الانتقال بسرعة من الصوت إلى الدلالة، أو بتعبير أدق، إلى التفاعل بين الصوت والمدلول. لا يعود هذا الوعي المتزايد بالدلالة إلى مجرد توسيع اهداف البحث. إن الأثر يتعلق في الحقيقة بمفهوم للدليل اللغوي أكثر اتساعا وأشد نضجا من ذلك الذي تميزت به المرحلة الأولى .

لقد أمكن للشكلاني أن يتحدث بشكل مثير عن تحرير الكلمة من مدلولها لأنه كان ينزع إلى اختزال الدليل اللغوي إلى نسيجه الحسي، أو إنه كان يخلط، وهذا يعني نفس الشيء، بين مدلول الكلمة ومرجعها .

إن ادموند هوسرل الفيلسوف الذي أثر بشكل قوي في بعض المنظرين الشكلانيين قد قدم تمييزاً مثمراً بين «الشيء» وهو الظاهرة غير اللفظية التي تشير إليها الكلمة وبين «المدلول» أي كيفية تقديم الشيء. و بعبارة أخرى، فإن المدلول عند هوسرل ليس عنصرا من الواقع غير اللغوي وانما هو جزء وقطعة من الدليل اللغوي. وإذا كان الأمر كذلك، فان الشعار الشكلاني سيصبح غير معقول أو إتيكات خاطئة على أقل تقدير.

و الحقيقة هي، وكما لم يخف ذلك ممثلو الشكلانية، أنه لا وجود لشعر، مهما ابتعد هذا الشعر عن الموضوعية، يمكنه أن يتجاهل المعنى. وعلاوة على ذلك، فإن المعنى في الشعر الأكثر تجريبية مثل

شعر اديث ستويل أو إزرباوند أومن الفقرة الاشد مباغتة في Finnegan wake المليئة بأنصاف الكلمات المقرونة بشكل مخصوص اعتماداً على مورفيمات معهودة، يظل حاضراً بطريقة ما، ولو كان ذلك الحضور على سبيل التقريب أو القوة. إن تأثيرالسياق والمشابهات مع كلمات «حقيقية» قريبة، يكسبان هذه الإنتاجات الغريبة التي أفرزها الخيال اللغوي عند الشاعر نفسا دلاليا.

واضح أن المشكلة لاتتلخص في انعتاق المدلول، وإنما في استقلاله عن المرجع. هذا النزوع الأخير يتضح في حالة الألفاظ المبتكرة الشعرية والتي لا تكون لها أية قيمة تعيينية [اي مرجعية] إذ لا تشير إلى أي عنصر يمكن إدراكه في إطار الواقع خارج اللغة. ولكن ينبغي الإعتراف بأن هذا يمثل موقفا شعريا متطرفا. والحقيقة هي أننا لانعثر في الشعرعلى ما تمكن تسميته بـ«المرجع الزائف»، كما يسميه يور وانتيرس [63] وإنما نصادف فيه الغموض بالمعنى الذي يقصده بهذه الكلمة وليام إمبسون[64]. فالتأرجح بين المستويات الدلالية المتعددة المعهودة في سياق الشعر يرخي العقدة الرابطة بين الدليل والشيء. والضبط التعييني المتحقق بفضل اللغة العملية يفسح المجال للكثافة الإيحائية ولفيض من التداعيات. وبعبارة أخرى، فإن سمة الشعر، باعتباره خطاباً متفرداً، لاتكمن في غياب المدلولات، وإنما تكمن في تعددها. هذه هي، في الواقع، الفكرة المعبرعنها في مواقف الشكلانيين الناضجة. لقد كتب إيخنباوم يقول: «إن قصد الشعر يكمن في جعل نسيج الكلمة مدركا في كل أبعاده»[65]. إلا أن هذا لايعني أن الصورة الداخلية للكلمة، أي الرابطة الدلالية الملازمة، ليست أقل جوهرية من الصوت الخالص في التأثير الإستطيقي. إن تحقق الدليل اللغوي الحاصل بفضل الشعر اعتبر بمثابة تفاعل معقد يساهم فيه المستوى الدلالي والصرفي والصوتي للغة.

3

ليس هناك بين التشديد على الوحدة المعقدة للدليل اللغوي وبين افتراض استحالة انقسام هذا النسق الخاص من الدلائل الذي هو الأثر الأدبي إلا خطوة واحدة. فإذا لم يكن ممكناً تطليق «المدلول» من الصوت في الكلمة المفردة، فإنه لمن قبيل السطحية فصل مدلول الأثر الأدبي، ذلك المدلول المتراكم، عن التعبير الفني المعروف باسم الشكل. لقد عجز الشكلانيون الروس عن التحمل، وهم يواجهون الثنائية التقليدية «الشكل مقابل المحتوى»، تلك الثنائية التي قال عنها رينيه ويليك وأوستن وارين «إنها تجزئ الأثر الأدبي إلى شطرين هما: المحتوى الخالص والشكل المحض الخارجي المركب فوقه»[66]. لقد تحدث بوريس إنجلهارت، وهو الفيلسوف النبيه المتعاطف مع الشكلانية الروسية والمحاول إعادة صياغة مبادئ أبوياز في مقولات إستطيقا كانتية، عن تصميم الشكلانية القضاء على ثنائية الموضوع المعبر عنه ووسائل التعبير[67]. ان فرضية الوحدة الحميمية بين «كيف» و«الماذا» في الأدب قد تمت صياغتها على يد جرمونسكي في مصطلحات حس نقدي مشترك وبسيط[68]. فقد انطلق من المفهوم البسيط غير النقدي، أي من الشكل بوصفه كساءاً محضاً لأفكار الشاعر أو إناءاً حيث يصب محتوى جاهزاً سلفاً. إن المحتوى، عاطفيا كان إم معرفيا، ينكشف في الأدب الخيالي عبر الأداة الشكلية فقط ولا يمكن مع ذلك أن يدرس بشكل مثمر، ولا أن يدرك خارج كسائه الفني. «فالحب والألم والصراع المأساوي الداخلي والفكرة الفلسفية غير موجودة، في ورأي جرمونسكي في الشعر إلا في شكل ملموس». واعترض جرمونسكي بحق على النزعة النقدية الخارجية المحض، تلك التي تعمل على انتزاع الإنفعالات أو الأفكار المتضمنة في الأثر الشعري من سياقها الأدبي ثم تدرسها بمصطلحات علم النفس أوعلم

الاجتماع. يقول جرمونسكي: «لا تتمتع، في الفن الأدبي، عناصر ما يسمى المحتوى، بوجود مستقل وليست خالصة من القوانين العامة للبنية الإستطيقية[69]. فهذه العناصر تتخذ غرضا شعريا أوحافزاً فنياً أو صورة،ولكونها كذلك فهي تساهم في بعث الأثر الإستطيقي الذي يخلفه الأثر الأدبي ككل»[70].

وهاجم شلوفسكي، على طريقته المعروفة بالنقد اللاذع والمثير للجلبة، السفسطة القائلة «بالمحتوى المستقل». واستهزأ من النقاد الذين يدرسون الشكل بوصفه «شرّا لا بد منه» ومظهراً «الشيء حقيقي» والذين يبعدون باستهتار الشكل بغاية فهم «محتوى» الأثر الفني. «إن أولئك الذين يعملون على«تحليل» الرسوم كما لو تعلق الأمر بألغاز الكلمات المتقاطعة، إنما يسعون إلى القضاء على شكل اللوحة لرؤيتها بشكل أفضل»[71]. إن ناقدا غربيا ينتمي الى «الاتجاه السياقي» قد لا يجد مغمزا في الإنتقادات المشار إليها سابقا. و قد ينزعج أمام تحديد شلوفسكي للفن باعتباره شكلا خالصا كما قد ينزعج أمام تصريحه في هذه الفقرة المغتبطة «إن أمتع... ما في المنهج الشكلاني كامن في كونه لا يرفض المحتوى الايديولوجي للفن، وإنما يعتبر ما يسمى محتوى من مظاهر الشكل»[72]. قد يتساءل متسائل عن قصد ممثل الشكلانية: هل يعترض على أهمية «المحتوى» أم أنه يعترض على إمكانية الفصل؟ هل يفترض أن ما يكتسي أهمية في الفن هو الشكل أم أنه يقصد إلى مجرد القول بأن كل شيء في الأثر الأدبي قد صيغ شكلا لغاية إستطيقية ؟ .

يبدو أننا نواجه هنا لبسا مزدوجا: هو لبس فلسفي ودلالي. فموقف شلوفسكي المتعلق بالمحتوى، مقابل الشكل، مشوب بالإفتقار إلى الوضوح وذلك نظراً لنسبية أهمية المقاييس الإستطيقية. ومن قبيل ذلك، الإستعمال غير المتسق لكلمة «شكل». فقد تأرجح القائد

الشكلاني الروسي بين تأويلين مختلفين لهذا المصطلح: إنه لم يتمكن من الحسم النهائي بصدد مصطلح «شكل»، فهل يعني كيفية ملازمة لمجموع إستيطيقي أم يعني مجموعا إستطيقيا متصفا بكيفية معينة؟. وحينما يبدو أن شلوفسكي يميل إلى الإختيار الأول، فإن الميل إلى التسوية بين الفن والشكل يؤدي إلى التعصب لنموذج فني خالص، وهو شيء رفضه في واحدة من دراساته لكون ذلك رأيا ميكانيكيا وعتيقا[73]. وحينما يستعمل هذا المصطلح ـ المفتاح بمعنى أوسع فان الإعتراضات المشارإليها أعلاه تصبح عديمة الجدوى؛ والحقيقة هي أن هناك من يمكن أن يوافق جرمونسكي على رأيه الذاهب إلى أننا إذا كنا نقصد بـ «شكلي» «إستطيقي» فإن كل ما يعلق بالمحتوى يصبح في الفن ظواهر شكلية[74]. وهناك من يمكن أن يشك، كما فعل م. كريدل M.Kridl[75] في إمكانية معاملة «الشكل» بوصفه مصطلحا كليا يدل على جنس الخلق الفني ـ وهذا تأويل واسع ويصبح في النهاية غير مجد عمليا، حتى لا نقول مضلّلاً. فحينما يستعمل «شكلي» باعتباره مرادفاً لـ «إستطيقي» فالأفضل هو الاستغناء عن مفهوم «شكل» الذي يعني في العادة وبصورة ضمنية الجزء، كما يعني الكل واستعمال «البنية» بدلا منه.

والواضح هو أن الشكلانيين الروس قد كانوا على علم بمخاطر التقليدية. وهم لم يقتنعوا أبداً بما فيه الكفاية بمفهوم الشكل، كما لم يقتنعوا بلقب «شكلاني» الذي الصقه بحركتهم أولئك الذين كانوا يحيطون بهم وليس أولئك الذين حذوا حذوهم. لقد أشرنا خلال تحديد موقفهم المنهجي، إلى أن الشكلانيين كانوا يفضلون استعمال مصطلحات من قبيل«المنهج المورفولوجي» و«التمييزيين» وغيرهما. وكان نزوعهم يزداد، في كل مرة يحللون خلاله «الواقعة الأدبية» وآلية الصيرورة الأدبية، نحو استبدال الثنائية الساكنة «شكل ـ محتوى» بزوج

من المفاهيم الدينامية وهما«المادة»materials و«الأداة» priem

يقدم هذا الزوج من المصطلحات فوائد منهجية عديدة فيما يرى الشكلانيون. فالوحدة العضوية للعمل الأدبي أصبحت مصونة، إذ أن مفهوم تعايش مكونين قابلين للفصل فيما يبدو ينتج، في الموضوع الاستطيقي، مرحلتين متقابلتين في الصيرورة الأدبية وهما مرحلة قبل إستطيقية ومرحلة إستطيقية. وفي لغة الشكلانيين تمثل «المادة» الخام للأدب التي تحقق فعالية إستطيقية[76]. ويمكن انتقاؤها لأجل المساهمة في الأثر الفني والأدبي بمجرد وساطة «الأداة»، أو بعبارة أدق بوساطة مجموعة من الأدوات التي تخص الأدب الخيالي.

ينبغي أن نلاحظ أننا نجد في كتابات الشكلانيين الأولى تصالحا مصطلحيا خاصا، وذلك في ثنائية «الشكل ـ المادة». ومن بين المفاهيم الموروثة، فإن أكثرها إثارة للشكوك «المحتوى» قد أصبح مهجوراً في حين تم تأويل الآخر بوصفه مبدءاً للادماج المشكل وللرقابة الديناميين أكثر مما هو كساء خارجي أو زينة خارجية. إن الأمر يتعلق بمفهوم قريب جداً من مفهوم أرسطو eidos الذي يوحي، حسب الفيلسوف اللغوي المعاصر انطون مارتي[77] بـ«القدرة التشكيلية الداخلية مطبقة على المادة الخام».

ولكن ما هي ملامح ومكامن هذه المادة ؟ وهل هي موضوع الأثر الأدبي، أي المجال الواقعي المتضمن في الأدب، أم أنها الوسيط أي اللغة؟ ليس هناك في الحقيقة اتفاق تام بصدد هذه المسألة بين ممثلي الشكلانية وأنصارهم. فإنجلهاردت، بوصفه فيلسوفا، كان يركز اهتمامه بالأونطولوجيا أكثر من اهتمامه باللسانيات. تعني كلمة «مادة» البقايا غير الإستطيقية الزائدة عن«التواصل» الشعري والقطاع المسيطر على الواقع. إن ما هو واقعي يتم عزله في دورالمرجع المتراكم للأثر الأدبي، أي في سلسلة تجريبية ملازمة للأدب، إلا أنه يظل متمتعا

بوضع أنطولوجي مختلف .

وكتب شلوفسكي في كتيبه عن الأدب و السينما [78] قائلاً: «ليس العالم الخارجي بالنسبة للرسام هو المحتوى وإنما هو مجرد مادة رسمه» ويتابع بقوله: وينطبق نفس الشيء على مكونات الأدب النفسية والإيديولوجية التي تصنف عموما تحت تسمية «المحتوى»الرئيسي. وكذلك تصنف الأفكار والعواطف «المعبر عنها في أثر أدبي شأنها في ذلك شأن الأحداث المعروضة فيه» باعتبارها «مواد البناء» والإنشاء الفني، وبوصفها ظواهر تنتمي إلى نفس نظام الكلمات أوتأليف هذه الكلمات[79]. ونجد في نفس السلسلة من المقالات الفقرة الآتية: «وفي كل الأحوال، فمن الواضح في نظري أن الكلمات ليست بالنسبة للأديب شراً بالضرورة، أو أنها مجرد طريقة لقول شيء ما، إنها مادة الأثر الأدبي نفسها. الأدب يتكون من الكلمات وهو محكوم بالقوانين المتحكمة في اللغة»[80].

هذا التأويل الأخير فرض نفسه في كتابات أخرى للشكلانيين. فجرمونسكي ومعه ياكبسون باعتبارهما ممثلين مختلفين من الشكلانيين يسويان بين مادة الأدب وبين نسيجه اللغوي. فالشاعركما كان يقال يستخدم لغته بنفس الطريقة التي يستخدم الموسيقي اللحن والرسام الألوان. كانت هذه الفكرة الملازمة أكثر انسجاما مع إلحاح الشكلانيين الروس على الطابع المستقل للأثر الأدبي. إن تصور عملية الخلق باعتبارها نزاعا بين الخطاب العادي والمقومات الفنية التي تشكله أو تمسخه تعزز صحة المبدإ الشكلاني المبكر القائل بأن الأدب هو من حيث الجوهر لغوي أو سميائي أو هو نسق من الدلائل، كما عبر البنيويون التشيكيون. لقد حدد عمل الشاعر بوصفه استعمالا للغة أكثر مما هو محاكاة للواقع. إن الواقع ينحصر في دور المرجع المتراكم في الأثر الأدبي. إنه سلسلة تجريبية لصيقة بالأدب، وهو يتمتع، بهذا،

بوضع أنطولوجي متميز[مختلف] .

إذا كان مفهوم«المادة» شاهداً على التوجه اللساني أوالدلالي للشكلانية، فإن المفهوم المتصل به «الأداة» قد كان أكثر حسما. ينبغي أن نعرف أن «الأداة » كانت شعار الشكلانية الروسية. «الفن باعتباره أداة» و«أداة التغريب» و«الكشف عن الأداة» و«الأثر الأدبي عبارة عن مجموع الأدوات المستخدمة فيه» يبدو في كل هذه الصيغ الأساسية مفهوم «الأداة» بوصفه مفتاحا، وهو الوحدة الأساسية للشكل الشعري أو هو وسيط الأدبية .

إن اختيار هذا المصطلح نفسه يحمل دلالة، ونجد أكثر من ناقد واحد يتحدث عن «وسائل التعبير» وهذا يؤدي في نظر الشكلاني إلى السيكولوجية وإلى «الصياغة الواقعية الساذجة القائلة بأن الشعر كشف عن روح الشاعر»[81]. لقد كان الشكلانيون يحاولون، تماما كما فعل فزلوفسكي الذي تأثروا «بشعريته التاريخية» على أكثر من مستوى، تجنب المشكلة الشائكة المتعلقة بالشخصية المبدعة. فالتكنولوجية الأدبية كانت توفر لهم موضوعا أصلب ومجالا ثابتا بالمقارنة مع سيكولوجية الابداع. ولهذا كان هناك نزوع لتناول الأدب بالدرس بوصفه ظاهرة تتعالى على الشخصية حتى لا نقول إنه ظاهرة غير شخصية، وبوصفه تطبيقا مقصودا لمجموعة من التقنيات على«مادة» ما أكثر مما هو تعبير عن الذات و بوصفه عرفا واصطلاحا أكثر مما هو اعتراف .

لقد كتب إيخنباوم: «إن الأثر الأدبي هو دائما شئ مصنوع ومتشكل ومبتدع، لا بفضل الفن وإنما بالصناعة بمعناها الواسع»[82]. وقدم شلوفسكي الإعتذار التالي عن مقالته «مرور الفارس» المشكوك في قيمتها: «كثيرة هي أسباب الأشياء الغريبة في عبور الفارس إلا أن الشيء الغريب الأساسي هو عرفية أواصطلاحية الفن. أنا أكتب عن

أعراف الفن»[83].

ذلك هو الموضوع الجذاب ليس فقط في كتابات شلوفسكي وإنما أيضا في كتابات الشكلانية الروسية عامة. والأكيد أن الأدب الخيالي، إذا كان نسقا من الدلائل تم ترتيبها لكي تكون مدركة، فإن كل مرحلة وكل نمط أدبي قد يقتضيان مبدأ منظما أو كيفية ما للفعل الإستيطيقي، أي مجموع الأعراف المركبة على «المادة». والواقع أن الناقد الشكلاني عندما يواجه موضوعا أدبيا ينبغي له أن يعرف ليس فقط لماذاصنع هذا أو لمن ، وإنما ينبغي أن يعرف أيضا كيف تم ذلك[84]. لا ينبغي له الشروع بالتساؤل حول الضغوط الإجتماعية أو التسلطات النفسية التي شكلت الأثر الأدبي، وإنما ينبغي التساؤل حول المواضعات الإستطيقية الملازمة لنمط أدبي معطى والمفروضة على نفس المؤلف ودون اعتبار لولاءاته الإجتماعية أو مزاجه الفني.

الهوامش

(1) ينظر الفصل الرابع رقم 17[المقصود الفصل الرابع ضمن الكتاب الأول لإيرليخ الذي يؤرخ للشكلانية الروسية في حين يقدم هذا خلاصة نظريتهم]

(2) Eichenbaum, Molodoj Tolstoj, Petrograd 1922 p.8 - 2.

(3) Viktor Sklovskij, Literatura i kinematograf, Berlin 1923, p 50.

(4) ينظر الفصل السادس ص. ص 153- 155 من الأصل.

(5) Eichenbaum vokrug voprosa o formalistach pecat'i revoljucija; Nr 5 p 3.

(6) Jakobson, Novejsaja russkaja poezija, P.11.

(7) لقد كتب كريدل kridl : «إن علم الأدب ينبغي أن يتوفر على موضوع للبحث خاص به وعلى منهج خاص وعلى أهداف خاصة، شأنه في ذلك شأن كل العلوم الأخرى» wstep do badan nad dzielem literackiem, Wilno 1936.

(8) ذكره وليك وأ. وارين .Theory of literature p. 55

(9) M. Kridl, op, cit p 30.

(10) R.Jakobson,Novejsaja russkaja poezija p11.

(11) Eichenbaum, Literatura, Leningrad 1927 p 121.

(12) Ù Jakobson,"Co je poesie".

(13) Jurij Tynjanov, "O literaturnoj èvoljucii",

(14) المرجع نفسه.

(15) ينظر الفصل السابع.

(16) يبدو أن المنظرين «الشكلانيين» البولونيين قد خصوا هذا المقياس بوزن أثقل مما خصه به الروس والتشيكيون. هكذا يؤكد م. كريدل في المدخل إلى دراسة الأثر الفني الأدبي، أن الجهازاللغوي ليس حاضراً في الأثر الأدبي لغاية جمالية وحسب وإنما هو حاضر لأجل إمكان انبثاق واقع خيالي جديد منه».

(17) ينظر الفصل الثالث.

(18) Spet, Esteticeskie fragmenty, Petrograd 1922.

(19) إن المرء يدرك اليوم صواب تأكيد إ.أ ريتشاردز حين يقول : «لقد بالغ النقاد في تقدير أهمية الصفات الحسية للصور، فالذي يضفي على الصورة فاعليتها ليس هو حيويتها ووضوحها بل ما تتميز به هذه الصورة بوصفها حدثا عقليا له علاقة خاصة بالإحساس » ينظر مبادئ النقد الأدبي

(20) لقد عبر رومان إنجردن عن ذلك بمصطلحات شبيهة جدا. لقد أكد في دراسته Das

literarische kunstuerk أن الصور البصرية التي يستدعيها الأدب الخيالي هي مجرد لواحق ذاتية بالبنيات اللغوية «المعطاة» أي إلى الكلمات والجمل التي يحتوي عليها النص الأدبي.

(21) Viktor Zirmunskij, "Zadaci poètiki", Voprosy teorii literatury, 1928.

(22) نفس المرجع، ص 28.

(23) ينظر الفصل الرابع.

(24) ينظر تقديم ياكبسون لآثار بوشكين .

(25) سنعود لرؤية أطروحة ياكبسون في الفصل الثالث عشر

(26) Sklovskij, "Iskusstvokakpriëm" ,Poètika, 1919 .

(27) إننا سنرى لاحقا (الفصل الثالث عشر) أن الكتاب الشكلانيين المتأخرين [زمنيا] يعبرون عن ميل معين نحو إعادة الاستعارة وضعها التقليدي

(28) Sklovskij, "Isksstvo kak priem" P.112.

(29) هذه الحلقة من الإستدلال عند شلوفسكي تبدو وكأنها تستدرك على هـ. كونراد التي تقيم تمييزا بين الإستعارتين «اللغوية» و «الإستطيقية». وتحدد غاية هذه بوصفها «حماما في مناخ جديد» ينظر وليك ووارين نظرية الأدب .

(30) "Iskusstvo kak priëm" p. 112.

(31) Sklovskij,Literaturai kinematograf,Berlin 1923,

(32) Sklovskij,Chod konja,Moskau-Berlin 1923

(33) إن الشكلانيين ، وكما نفهم من المزدوجتين، لم يأخذوا مأخذ الجد واقعية تولستوي ولا الواقعية عامة. لقد كانوا مبالغين في نقدهم ، وهم محقون، للإستعمال الدارج لهذا المصطلح . وكما أشار إلى ذلك ياكبسون، فإن الأدب الذي يزعم أنه «أكثر أمانة للحياة» من الآداب المجاورة الأقل «واقعية» تسقط في شكل آخر من الوهم

(34) Sklovskij,"Iskusstvo kak priëm";"Paralleli u Tolstogo"

(35) إن العبارة المذكورة قد تم اقتباسها من إستطيقي ألماني هو ب. كريستيانسن والذي كان كتابه (Philosophie der Kunst (Hanau 1909 واحدة من الدراسات القليلة من أوربة الغربية التي تم الإحتجاج بها من قبل منظري أبوياز. وكما سنرى لاحقا (الفصول الحادي عشر والرابع عشر والخامس عشر) فإن Differenzqualität المستعمل عند كرستيانسن قد تحول إلى واحد من المصطلحات المفتاح في الإستطيقا الشكلانية .

(36) V. Sklovskij, O teorii prozy, Moskau 1929 p. 25.

(37) P.Medvedev,Formal'nyi Metod literaturovedenii, leningrad 1928, p. 5.

(38) إن التمييز المذكور قد تم أخذه من ت. س اليوت The Use of Poetry and the

Use of Criticism,Cambridge 1933, p. 111.

(39) إن القيمة العلاجية للفن بوصفه آخر خط دفاعي ضد الروتينية والنفعية السطحية للحياة اليومية قد أكدها مؤخرا ومن جديد ناقدان غربيان مختلفان أشد الإختلاف وهما ماكس إيستمان وت. س اليوت. فايستمان يحدد وظيفة الفن بوصفها صعودا وسموا للوعي Art and the life of Action, london 1935; p. 81 إن جملة ت. س اليوت الإستنتاجية ضمن كتابه The Use of Poetry and the Use of Criticism تذكر بالعقيدة الشلوفسكية: «إن الشعر، يقول اليوت، يمكنه أن يسعف على تكسير الطرق الإدراكية والتقويمية المعهودة. . . ويجعل الناس يرون العالم أو جزءا منه وهو فتي . ويمكن من حين لآخر أن يجعلنا أشد وعيا بالإحساسات الأكثر عمقا وغير المسماة. تلك الإحساسات التي تكون جوهر كياننا الذي نادرا ما ننفذ إليه، وبوجه عام فالحقيقة هي أن حيواتنا هي فرار ثابت لذواتنا أنفسها وفرار للعالم المرئي والمحسوس» (ص. 149).

(40) ذكرته الترجمة الإنجليزية لشعرية أرسطو من إنجاز س. هـ بوتشر Mark Schorer, Josephine Miles, Godon Mckenzie, New york 1948, p. 212

(41) Coleridge,"Occasion of the lyrical Ballads," Criticism, p. 253.

(42) Herbert Read, "Surrealism and the RomanticPrinciple" , op. cit 116

(43) J.Cocteau, ,le Rappel à l'Ordre, Paris 1926.

(44) قد يتساءل المرء إذا كانت الجملة المذكورة صدى مباشرا لفقرة في آناكرنينا حيث يصف الرسام الأول Mixajlov الفن باعتباره «نزعا للخمار» عن الواقعي (الراهن) أي باعتباره توجها نحو ما وراء سطح الأشياء أي نحو جوهر الأشياء ذاته

(45) Le Rappel à l'ordre, P.P. 215 - 6.

(46) R.Jakobson, "Co je poesie", Volné smery, xxx, 1933 - 34 p. 229

(47) نقلا عن ميكولاس باكوس Teoria literatury, Trnava 1941, p. 180

(48) ينظر الفصل الرابع ص . ص 104- 5

(49) الجدير بالملاحظة أن هذه الجملة المعروفة عن الشكلانية هي ترجمة حرة لفقرة من Psychology لجيمس تعالج وقع التكرار اللفظي في إدراك الكلمات المنفردة . لقد استشهد بهذا المقطع جاكوبينسكي في مقالته «أصوات اللغة الشعرية» ,Poètika) 1919) وقد جاء النص الأصلي كما يلي : «إن هذه [كلمة مكررة] تتحول بهذه الطريقة الجديدة لتوقعها، إلى عريها الحسي» (انظر وليام جيمس ;Psychology New York 1928, p315) إن الترجمة الروسية لعمل جيمس ، وهو مصدر مرجعي مباشر لجاكوبينسكي تعتبر سبقا إلى المصطلحات الشكلانية : «إننا بالنظر إلى الكلمة من زاوية جديدة، نكون قد كشفنا عن مظهرها الصوتي الخالص.»

(50) 1936 The meaning of meaning, Ogden, Richards
(51) Sklovskij, "O poézii i zaumnom jazyke" Poétika, petrograd 191
(52) L.Jakubinskij,"O zvukax poéticeskogo jazyka", Poétika
(53) 66 R.Jakobson, O ceskom stiche. p.
(54) المرجع السابق.
(55) R. Jakobson, Novejasaja russkajn poézija, p. 10.
(56) "Co je poesie", Mikulas Bakos, Hg, Teoria literatury, p. 180
(57) Tomasevskiji, Teorija literatury, leningrad 1925 p.8
(58) Efimof "Formalism v russkom" 1929
(59) إلا أن الكلمة ليست ظلا عند شلوفسكي الذي يساجل تروكي «بل هي شيء»
(60) Roman Jakobson, Novejsaja russkaja poèzija, p. 68
(61) Sklovskij, chod konja, Berlin -Moskau 1923 p. 29
(62) ينظر الفصل الخامس
(63) Y. Winters, "The Experimental School in American Poetry",Criticism p.288_309.
(64) W.Empson, Seven Types of Ambiguity 1930
(65) B.Eichenbaum,lermontov, leningrad 1924, p. 35
(66) R.Wellek/A.Warren,theory of literature,p. 156
(67) Engelhardt,formal'nyi metod v istorii literatury, leningrad
(68) Viktor Zirmunskij, "Zadaci poètiki", Voprosy teorii literatury, Leningrade 1928.
(69) لقد اتخذ م. كريدل موقفا شبيها بهذا : «إن ما يسمى إيديولوجيا لا يتمتع بوجود مستقل ضمن الأثر الأدبي، لا يتمتع فيها بوجود كما يمكن أن يتمتع به خارجه أي في الحياة وفي الفلسفة أو في الصحافة. بهذا ينبغي تحليلها في شكلها المتميز، فلنقل في شكلها الأدبي أي في وظيفتها الأدبية»
(70) Zirmunskiji,Voprosy teorii literatury, p.20_22
(71) Sklovskij, literatura i kinematograf, p. 7
(72) Sklovskij, sentimental'noe putesestive, Moskau-Berlin 1923
(73) Sklovskij, literatura i kinematograf
(74) Zirmunskij, Voprosy teorii literatury, p. 77
(75) M.Kridl, Wstep do badan dzielen literackiem, p 151
(76) لقد اتخذ وليك ووارين في كتابهما الجديد نظرية الأدب الذي يتضمن الكثير من

نقاط الإلتقاء مع الموقف الشكلاني -البنيوي مصطلحات شبيهة «إنه من الأفضل إعادة تسمية العناصر غير المختلفة جماليا بـ«العتاد» في حين تمكن تسمية كيفية اكتساب فعالية استطيقية بـ«البنية».

(77) A. Marty, Psycheund sprachstruktur, Bern 1940

(78) Viktor Sklovskij, literatura i Kinematograf, p. 5

(79) المرجع السابق ص. 16

(80) المرجع السابق ص . 15

(81) Boris Tomasevskij, Pushkin, Moskau 1925 p. 57

(82) Eichenbaum, "Kak sdelana,Sinel,Gogolja", Poétika, 1919

(83) Viktor Sklovskij, chod konja, p. 9

(84) كيف صيغ معطف جوجول و كيف صيغ دون كيخوتي.

الأدب والحياة

1

إن الإهتمام البالغ بالصنعة، أي التمسك بعزل أثر أدبي ما لرؤية ما يكسبه أناقته، ذلك الإهتمام المطبق بدون تمييز، سواء على الآثار المشهورة أو على الإنتاجات من الدرجة الثالثة، قد جعل الشكلانيين متهمين بالأبقورية الجمالية و«انعدام الروح»[1]. إن أحد المتهمين، وهو الروائي القديم «الواقعي» برزاييف المستفَز بسبب الدراسة التي قدمها إيخنباوم لمعطف غوغول والصراع الداخلي لتولستوي، قد أرخى عنان مخيلته، وهو يصور الشكلانيين بوصفهم «عجائز بدون أسنان وعاجزين عن أي انفعال»[2].

فإذا لم يكن ينبغي لنا، من جهة، أن نأخذ مأخذ الجد استنفار برزاييف السيكولوجي، فإنه لا ينبغي مع ذلك قبول الهجوم الذي تعرض له الشكلانيون. إن بعضهم، شلوفسكي على وجه الخصوص، كانوا ينتشون باتخاذ موقف العارف ومناقشة الكفاءات الخاصة بالكتاب الروس المعاصرين بأسلوب يغلب عليه الإسهاب الإصطلاحي جدير بخبير في شؤون المباراة وهو يمجد «شكل» الأبطال في ميدان التباري[3]. وما هو أهم من ذلك هو أن بعض تأكيدات أبوياز تفترض أن الأثر الأدبي هو مجرد صنعة، ومجرد مجموع الأدوات المستخدمة فيه.

هذا التوجه المختزل قد تجسد في التعميمات المنهاجية، وتجسد أيضا في انتفاء الأمثلة التوضيحية. لم يكن الشكلانيون يترددون لحظة واحدة في تفضيل دراسة الحالات حيث الطبيعة الاصطلاحية [أي المقومات الجمالية] للفن الأدبي كانت، حسب تعبير أبوياز «موضوعة موضع بروز». وكانوا يهتمون بشكل مطرد بتلك الآثار الأدبية التي اتخذت من الشكل محتواها الوحيد. ففي تقويمهم للأدب الروسي المعاصر كانوا ينوهون «بعري اللعبة اللفظية» للشعر وكانوا يدافعون عن تقنية «الدوران» في النثر التخييلي، من قبيل المحاكاة الساخرة (الباروديا) والأسلبة واللعب غير المكترث بالحبكة. ويظهر نفس النزوع في المغامرات الشكلانية الأولى في تاريخ الأدب. وليس من قبيل الصدفة أن إيخنباوم قد اختار، بأول مقال شكلاني له، الحكاية الشهيرة لغوغول **المعطف**. وهي أثر أدبي نموذجي للأسلبة الهجائية المضحكة[4]. وما هو أكثر دلالة هو أن شلوفسكي الذي يفتخر، عرضا في كتابه **نظرية النثر**، بكونه قد «أدخل ستيرن إلى روسيا» استعمل **ترسترام ساندي** بوصفها أساس الفن الروائي.

وبالنسبة الى شلوفسكي، فإن جاذبية ستيرن تكمن في قدرته الساخرة وفي استخفافه بالهياكل السردية المعهودة. لقد اكتشف الناقد الشكلاني تناسبا بين «شعرية» ستيرن والشعر المستقبلي. ويؤكد شلوفسكي أن الفارق بين ترسترام ساندي والرواية التقليدية يماثل الفارق بين القصيدة التقليدية المستخدمة للجناس والقصيدة المستقبلية. ويتابع شلوفسكي، إن استطرادات ستيرن الساخرة والمفككة والمقومات من قبيل حشر التقديم في وسط الكتاب و«الحذف» الهزلي لعديد من الفصول، هي شواهد بليغة على وعيه الشغوف بالشكل الأدبي وباصطلاحيته الجوهرية. «إن هذا الوعي بالشكل وخرقه هما ما يشكل محتوى الرواية»[5].

وإذن فإن هذا بالذات هو مظهر فن ستيرن المزعج لأولئك النقاد أو القراء الذين ينتظرون من روائي ما أن يحكي لهم قصة متماسكة وجذابة لا أن «يبرر مقوما ما». ولا يُكِنُّ شلوفسكي لهؤلاء المشنعين بِسْتيرْن إلا الازدراء: «كثيرا ما نسمع التأكيدات أن ترسترام ساندي ليست رواية. إن الأوبرا، بالنسبة الى اصحاب هذا الرأي، هي وحدها الموسيقى وأن السمفونية هي مجرد خليط» و«الحقيقة، حسب شلوفسكي، أن العكس هو أيضا صحيح. إن ترسترام ساندي هي الرواية الأشد نمطية في الأدب العالمي»[6].

لقد كان هذا تأكيداً شائعاً. إننا نستطيع أن نؤكد بسهولة أن ترسترام ساندي هي رواية أكبر بكثير من«الحكايات الجيدة ». ونستطيع أن نقبل أن اللعب بالوسيط ليس مجرد موضوع عادي في الأدب العالمي وإنما هو طريقة أساسية لتأثيره ونموه. إن الوعي بالشكل هو أثر ضروري للتلقي الجمالي. و«إن وضع الأداة موضع بروز» يركز التوتر الموجود بين «الشكل» و«المادة»ويحقق إلى جانب الصنعة الأدبية دوراً شبيهاً بالدور الذي يحققه الإستخدام اللفظي للشاعر إزاء «الدليل». وكما يلاحظ بذكاء، تينيانوف[7] فإن المحاكاة الساخرة تستخدم في الكثير دور أداة قلب في التحول الأدبي، وحينما يسخر الفنان بمجموع معطى من المواضعات، مجموع ميال إلى التفسخ في كليشيهات مستهلكة، فإنه يفتح الطريق أمام مجموع جديد من المواضعات أكثر بروزاً، أي أمام أسلوب جديد .

ومع ذلك، فإن النعت «النمطي» لتنويه شلوفسكي بترسترام ساندي يطبق عادة بشكل سيء. إن استخدام هذا المصطلح يخون المحاباة «الحديثة» للشكلانيين لصالح فن غير موضوعي، ونزوعه إلى خلط ما هو جذري بما هو تمثيلي، ما هو«خالص» بما «سام». والواضح أن ما يميز الأدب، أي التشديد على الوسيط، هو أوضح حيث تشتغل الأداة

لصالحه، بدل أن تستخدم عاملا مساعدا لخليط من العناصر المتنافرة في وحدة. و لكن هل يجعل هذا الأمر كليبنيكوف أكثر «أدبية» من بوشكين، أو ستيرن أكثر «نمطية» من هنري جيمس أو من الأغلبية الساحقة من الروائيين ؟

لم يكف الشكلانيون، حتى في مراحلهم الأورثوذوكسية، عن رؤية هذا الاعتراض. لقد كانوا يسلمون في الكثير بأن مقوما «عاريا» كان في الأدب استثناء أكثر منه قاعدة. لقد كانوا يسلمون في الغالب بأن تقنية أدبية سواء أتعلق الأمر بنموذج صوتي «مكتف بذاته» أم بتغير دلالي أم ببنية نصية تأتي مقنعة أو مبررة باعتبارات غير فنية، مثل الاحتمال والقبول النفسي وغيرهما. كانوا يسلمون بأن الأداة تكون في غالب الآثار الأدبية «معللة» أكثر مما تكون «موضوعة موضع بروز».

إن «تعليل الأداة» كان مفهوما أساسيا آخر في النقد الشكلاني. ففي علاقته بدراسة النثر الخيالي حيث كان يستعمل هذا المفهوم بكثرة، يعني «التعليل» في كلمات شلوفسكي «تفسير بنية نصية بمفاهيم العادات الواقعية»[8]. إن العبارة المذكورة تشير، وهي تحيل على حقل الأدب الخيالي، إلى تبرير عرف فني بمفاهيم «الحياة».

في البدء كان الشكلانيون، وهم واقعون تحت طائلة ولاء أحادي «للأداة»، قليلي التقدير «للتعليل». كانوا يَصِمُونه بوصفه ظاهرة ثانوية، وشراً ضروريّا، وهو يبدو امتيازاً للقارئ، لا يستطيع بدونه أن يقوّم بالتمام الاستخدام الهام جدا للوسيط [أو القناة اي اللغة]. وينبغي تبعاً لذلك الإنجذاب نحو الأثر الأدبي تحت ذرائع زائفة. إلا أن الناقد المقتدر ينبغي أن يكون متزوداً بالمعلومات؛ ولا ينبغي أن نأخذ مأخذ الجد ما هو مجرد تبرير بعدي لشيء آخر، حتى لا نقول مجرد ذريعة.

وحينما كان يطرح المشكل بهذه الطريقة، فإن الشكلانيين قد كانوا يُقصون بحبور نزوع كثير من الآثار الأدبية. لقد أول ياكبسون في

دراسة له حول كليبنيكوف «مدنية» الشعراء المستقبليين، وعشقهم للحضارة والآلة، بوصفه تبريراً إيديولوجيا لثورة المعجم الشعري، ووسيلة مستقبلية لإدراج تأليفات لفظية جديدة وغير مألوفة. وكتب ياكبسون «لقد وجدت مجموعة من الأدوات الشعرية تطبيقها على المدنية»[9].

وفي نفس الدراسة حاول ياكبسون متحمسا، تأويل التصور الرومانسي للشخصية المبدعة، الروح الخلاقة التي تملكتها تناقضات داخلية، بوصفه العلة السيكولوجية الأولية لما هو متفكك ومجزأ في القصة الشعرية البيرونية[10].

إن الاعتبارات السيكولوجية لم يتم تناولها بشكل حرفي كما ينبغي، حتى في تحليل أبيات غنائية شخصية جدا. ففي دراسته المثيرة عن أخماطوبا، دافع إيخنباوم عن اطروحة هامة وهي الثنائية الظاهرة «للأنا» الغنائي لأخماطوبا، الأنا الثاني الشعري، أو«آثمة في تأرجح الشهوات، أو راهبة بئيسة»[11] يؤولها في جملة مثيرة، بمفارقة مشخصة. إن صورة الخطاب المفضلة عند أخماطوبا، حسب قول إيخنباوم، تسقط على مستوى الدراما السيكولوجية، إنها مفارقة أسلوبية تتحول إلى انفصام ذهني. وكتب يقول «إن الموضوع الغنائي الذي تكون فيه أخماطوبا مركزا ينبسط عبر طباقات ومفارقات؛ انه يتلافى الصياغة السيكولوجية ويصبح غريبا، بسبب تغير حالات ذهنها»[12].

هناك أداة شبيهة طبقها بشكل مثمر على بعض الآثار الرفيعة في النثر الروسي. ففي دراسة مفرطة الشكلانية عن الشاب تولستوي انتاب إيخنباوم الغضبُ الأبدي لفريرزاييف[13] حينما أوحى بأن شغف تولستوي بالتحاليل النفسية المسلية وتأمله الباطني واستطراده، كان في الجوهر مشكلة صراعه من أجل أسلوب سردي جديد، وتحديه للصيغ الجاهزة للأدب الرومانسي.

إن التحليل النفسي للشخصيات لم يحظ بمعالجة أفضل مما حظي بها المؤلف. ففي مقالة «كيف صنع دون كيخوته»[14]، تحدث شلوفسكي باحتقار عن النقاد الذين اندهشوا لأن الفارس السرفانتيسي يتصرف كأحمق ويتحدث بشكل علمي ومتماسك حول موضوعات أدبية وفلسفية. إنه يقول إن شخصية أدبية لايلزمها التماسك أو قابلية للتصديق. ويبدو أن سرفانتيس كان يريد أن يدرج في سرده بعض الإنتقادات التي تتفق مع نزوعه العام نحو التشديد على مشاكل الصناعة الأدبية. إن الوعي السرفانتيسي للشكل تشهد عليه، حسب ملاحظة شلوفسكي، مشاهد الحانة الأدبية حيث يصدر المتلقي سلسلة من التقويمات للقصص المحكية. إن المظهر العالِمي لدون كيخوته، ومهما كان متنافراً مع انحرافاته، قد كان ضروريا لإتاحة الفرصة للتأويلات النقدية وحسب. لقد كان شلوفسكي يلح على أن الفن كله: مصير البطل والشخصية والفعل والمواقف والافكار، يمكن أن يستعمل كذريعة «لتعليل أداة صناعية ما»[15].

إن مثل هذه التأويلات المكرورة، و هناك ما هو أكثر من هذا، قد كانت في الكثير حادة وكادت تكون دائماً غير متسامحة بقدر ما كانت المعالجة المتسامحة «لنزوع» الأدب متعسفة وميكانيكية في الآن نفسه. وكما كان متوقعا فإن الخطاطة كانت قابلة للتطبيق كلية على ما يمكن أن يسمى مواقف أدبية قصوى. وكانت مناسبة تامة لتريسترام ساندي، وهي الأقل موضوعية والأشد وعيا من الروايات المشهورة؛ ويمكن تطبيقها أيضا بنفس الطريقة على **دون جوان** لبيرون حيث التاريخ يتحول إلى مجرد «مصنوع » ومجرد ذريعة للعرض الفني وللتسلسل الحواري، وعلى قصيدة بوشكين المستهترة **دوميك وكولومن**، التي وصفها شلوفسكي، بشكل مناسب جدا باعتبارها «أثراً يكاد يكون كله مكرسا لوصف الأداة المستعملة فيها»[16]. إلا أن ازدراء «تعليلات» الأثر

الأدبي ذات النزوع الدال لم يكن أمراً قائماً على أساس. إن دراسة **دون كيخوته** التي أنجزها شلوفسكي تبين هذا بشكل جيد. لقد أبرز بوضوح ممثل الشكلانية الوعي بالشكل عند سيرفانتيس، وهي الخاصية التي لم يتوقف عندها كثير من النقاد. إلا أن طريقته في معالجة خصائص دون كيخوته تكشف بوضوح عن قصور منهجه. فحينما نلغي التناقضات بين الجنون والمعرفة لدون كيخوته، باعتبارهما حلية تقنية خالصة، فإن شلوفسكي لم ير، فيما يبدو، المأزق الفلسفي الجوهري المتضمن في الرواية. أفكر الآن في مشكل الغموض الأساسي لمصطلحي الجنون والمعرفة. و بعبارة أخرى في مسألة مشكلة الواقع مقابل التخييل[17].

فإذا كانت دون كيخوته وهي رواية تستعمل على نطاق واسع المحاكاة الساخرة والمفارقة، لا تطاوع المعالجات الشكلانية البالغة، فإن المرء يندهش أمام التفكير في تطبيق الخطاطة الشلوفسكية على الكوميديا الإلهية، على سبيل المثال. فهل يمكن الإدعاء جديا أن لاهوت دانتي هو مجرد تعليل لموضوع نصي متنافر، ومجرد ذريعة إيديولوجية للإكتشاف التخييلي لمختلف مستويات الوجود؟ لقد كان مفهوم التعليل عند الشكلانيين الأوائل أعرج تجريبيا، إذ أنه يقصي من الأمور أكثر مما يعتني بها. و قد كان هذا المفهوم، منهاجيا، دون أساس حتى بالنظر إليه من جهة خطاطات الشكلانيين أنفسهم. فهذا المفهوم الذي كان يسعى إلى التخلص من عنصر مكون للعمل الأدبي يتضمن وجود جسم غريب في أثر أدبي ناجز، أي عنصر خارجي إن لم يكن تافهاً. وهذا بدوره، كان ينزع إلى إضعاف المبدإ الشكلاني للوحدة العضوية لأثر الفن الأدبي وإلى إحياء الثنائية الآلية: الشكل مقابل المحتوى التي حاول الشكلانيون هدمها باستمرار. لقد كانت مغالطة الشكل القابل للفصل تبدو مريبة شأنها في ذلك شأن نقيضها

المحتوى القابل للفصل[18]. ففي 1923 أكد شلوفسكي نفسه أن الحاح عالم الإستطيقا على تقديم الشكل يعتبر آلياً شأنه في ذلك شأن دعوى المنتفع القائلة بانسجام المحتوى[19].

2

إن الخدعة المضمرة في الموقف الشكلاني الأول يتسم بطابع مزدوج: إبيستيمولوجي وجمالي. لقد وجد محتوى التنظير التجريبي لدى أبوياز التعبير في الإهتمام غير المحدود بالمعطى المباشر وهو القشرة اللغوية بوصفها العنصر الملموس الوحيد في الأدب والصوت بوصفه المكون الوحيد الملموس في اللغة الشعرية. إن انبساط المادة اللغوية هوالمعطى، حسب عبارة شلوفسكي. ورؤية الشاعر هي الإستنتاج. إن العواطف والأفكار المتضمنة في الأدب تبدو مناخاً لتأمل غير محتاط، وهي شيء لا يكمن عموما، في الأثر الأدبي نفسه، وإنما هي شيء يقرأه فيه النقاد الذين تحفزهم دوافع إيديولوجية. هذه الريبة تضاعفت بدون شك، بأمثلة عديدة معروفة جداً، أمثلة من تأويلات الأدب تأويلا متعسفاً وتبسيطياً .

لقد اكتست الخطاطة الذهنية الناتجة عن البحث المحموم عما يميز الأدب أهمية كبيرة. ذلك المميز الذي شكل نقطة انطلاق تنظير الشكلانيين الروس. إن الاهتمام بما هو مخصوص أي بما هو أدبي خالص كان أصل النزعة التي تسوي الأدب بالأدبية والتي تختزل الأدب الى سماته المميزة .

لقد تأكد للشكلانيين الروس، كما رأينا سابقا، عدم كفاية هذا الإختزال. ففي دراسات أخيرة لشلوفسكي وإيخنباوم حول تاريخ الأدب حاولا، بحق وبشكل مطول دراسة الحوافز من قبيل الرؤية التولستوية للقدرية القديمة ولحملة 1812أو لفلسفته العتيقة في

الحياة[20]. وبعبارة عامة فإن الشكلانيين قد وجدوا أنفسهم مضطرين إلى التسليم بأن هناك فترات في تاريخ الأدب تكتسي فيها الإعتبارات الإيديولوجية أو الإجتماعية أهمية بالغة، بحيث ينبغي للناقد أخذها بعين الإعتبار.

وهذا يبتعد كثيراً عن الدراسة المضنية التي يستلزمها الموقف الشكلاني. وبهذا فإن فتح باب النقاش من جديد حول مسألة «الأدبية» وحول وضع هذه المسألة في إطار ملائم يبقى وارداً في نظر مناصري الشكلانية الروسية في تشيكوسلوفاكيا وبولونيا (بِنْيَوِيُو براغ ومناصرو المنهج التكاملي البولونيون)[21].

ففي سنة 1933صاغ ياكبسون بشكل مختصر التوجيه المنهجي الجديد وطرح المسلمة القائلة «بتميز الوظيفة الجمالية أكثر مما يقول بانفصال الفن»[22]. التميز لا الإنفصال: هناك يكمن العنصر الحاسم في المشكل ويعني هذا أن الفن هو صيغة متميزة للمجهود الانساني، ولا يمكن تفسيره كلية بمصطلحات غيره من التجارب، حتى وإن كانت تجارب قريبة من التجربة الأدبية. يتضمن هذا مفهوم «الأدبية»، ليس بوصفها المظهر الوحيد المميز للأدب ولا بوصفها واحداً من مكوناته وإنما بوصفها الخاصية الإستراتيجية التي تشكل الأثر الأدبي والتي يتشرب بها، و بوصفها مبدأ لإدماج دينامي. إنها، لو استعملنا مصطلحاً مفتاحاً في علم النفس المعاصر، سمة الشكلية، و بالتالي فإن ذات المبدع لا تبدو كقناع شبه فني للشيء الواقعي وإنما يبدو بشكل واع عنصراً من البنية الإستطيقية. ولكونه كذلك فهو يبدو موضوعاً مشروعاً للدراسة الأدبية شريطة أن يدرس من وجهة نظر أدبية وذلك في سياق الأثر الأدبي. وفي الأخير فإن الأثر نفسه لم يحدد بوصفه حشداً من الأدوات الشعرية، وإنما حدد بوصفه بنية معقدة ومتعددة الأبعاد تحتويها وحدة الغاية الإستطيقية[23].

وكما تبين الوسائل الموضحة[24]، فإن المظاهر الأساسية لهذه العقيدة قد كانت جنينية في موقف الشكلانيين الروس الأنضج والدقيقة منطقيا. إن المفهوم البراغي للبنية الإستطيقية بوصفه نسقا ديناميا من الدلائل قد بشر به المفهوم التينيانوفي«نسق». ففي مقالته «التطور الأدبي» 1927 يحدد النسق بوصفه مجموعا مركبا موسوما بالترابط والتوتر الدينامي بين مكوناته المفردة، وتدعمه وحدة الوظيفة الإستطيقية الكامنة. يقول تينيانوف: «إن الوظيفة المكونة لكل مكون من النسق ترتبط بباقي المكونات وترتبط بالتالي بالنسق كله»[25].

إذا كان تينيانوف قد أول تحديد الأثر الأدبي بوصفه شكلا، فمن الطبيعي أن الأدبية قد أولت بوصفها الخاصية الشكلية. وفي الحقيقة فإن الفكرة البنيوية «الوظيفة الإستطيقية» قد كانت متصورة مسبقا في مفهوم المهيمنة الغني، والمقصود بذلك مفهوم الخاصية المهيمنة الذي طوره إيخنباوم وتينيانوف. ويبدو أنه مقتبس من عالم الإستطيقا الألماني كريستيانسن. يقول تينيانوف: «إن نسقا ما لا يعني تعايش بعض المكونات على قدم المساواة، إنه يقتضي هيمنة مجموعة من العناصر ومسخ باقي العناصر»[26].

إن المكون أومجموع المكونات المهيمن أو المهيمنة هو الذي يؤمِّن وحدة الأثر الأدبي كما يؤمن قابلية إدراكها. هذا يعني التعرف عليها بوصفها ظاهرة أدبية. و بعبارة أخرى فان خاصية الأدب المهيمنة هي في نفس الآن السمة المميزة و نواة أدبيته .

إن ما يخص هذه النسبية الجذرية التي وسمت الفكر الشكلاني، سواء في مراحل البداية أم في مراحل النضج هو أن تينيانوف قد كان أقل تخصيصا بصدد طبيعة المهيمنة وبصدد وضعها. إن مجموع الخصائص التي يتم بفضلها إدراك الأثر الأدبي وتحديد هويته بوصفه أثرا أدبيا يتغير من مرحلة إلى أخرى. فالتطور الأدبي يحدث تغييرات

في هرمية الأجناس الأدبية وفي العلاقات القائمة بين الأدب وباقي الدوائر الثقافية المجاورة كالعلم والفلسفة والسياسة. هكذا فالخاصية المهيمنة للأدب الخيالي أولجنس أدبي معرض للتغيرات. وما يظل قاراً هو بالذات الإحساس بالإختلاف إزاء ما ليس أدبا. نواجه من جديد الخاصية الخلافية لكريستيانس التي استشهد بها شلوفسكي سنة 1919 في بيانه «الفن كأداة»[27]. إلا أن الإطار المفهومي قد كان في هذه الحال بنيويا بالأساس.

إذا كان هناك من داع للقول إن الشكلانية الروسية قد تحولت في أحسن لحظاتها لكي تصبح بنيوية، فإن حلقة براغ اللسانية قد اكتفت بتوسيع الحدوس الشكلانية. ولهذا نستطيع، ومراعاة لكل اللوينات الضرورية، أن نعتبرالبنيوية التشيكية والمنهج «التكاملي» البولوني يشكلان جزءاً من موضوع بحثنا. إن الشكلانيين السلافيين الغربيين قد نفوا بعض الأطروحات الروسية التي بدت عتيقة أو شاذة كما أعادوا صياغة فرضيات أخرى. إلا أنهم قد صانوا النواة الصحيحة للرسالة الأبويازية: إن مفهوم « قابلية إدراك» الدليل اللفظي والتشديد على الوسيط وعلى «السمة المميزة» للغة الشعرية؛ والتشديد على المواضعات الاساسية للفن الأدبي والتعارض الملازم للقراءات الحرفية للأدب الخيالي. هذا التنبيه الأخير، ونستطيع القول إنه واحد من المظاهر الأكثر أهمية في المنهاجية الشكلانية، قد خص بالقوة وبالقدرة الإقناعية لصياغته في مصطلحات أكثر ذكاء. إن الاختلافات الدالة في التشديد والعبارة تستعمل فقط لإبراز الوحدة الأساسية للموضوع. فحيث ينكر بقوة شكلاني «خالص» وجود أفكار وعواطف في أثر شعري،[28] أو أن يصرح بشكل وثوقي « بعدم امكان الخروج بخلاصة معينة من الأثر الأدبي»[29]. لقد كانت البنيوية تشدد على الغموض الحتمي للقول الشعري، وتسوي بين مختلف المستويات الدلالية

وتحذر من فكرة توقع رسالة غير ملتبسة من الشاعر، رسالة قابلة للشرح بسهولة.

لقد هاجم ياكبسون في مدخل حاد لآثار بوشكين المختارة في التشيكية[30]، المحاولات العديدة التي تقول: إن شعر بوشكين يقدم فلسفة متكاملة. وأشار الى الخاصية المراوغة لمعرفة بوشكين وتعدد زوايا النظر في أشعاره، التعدد الممكن أمام كل جيل وكل محيط وكل مدرسة في الفكر[31]. إن هناك مثالا جيدا فيما يقول ياكبسون يتمثل في صورة ايفيجيني أونيجان[32]: فالنقاد الروس قد اختلفوا فيما بينهم اختلافا كبيرا وهم يؤولون شخصية أونيجان. فبعضهم يرى فيه شهوانيا مستجيبا؛ ويرى فيه آخرون مستسلما متخاذلا. ويلاحظ ياكبسون «إن كل صورة لبوشكين هي غامضة بشكل مطاط إلى حد إمكان انطباقها على سياقات مختلفة.»

إن مشكلة العلاقة بين الشعر والواقع قد تم تناولها بطريقة شبيهة بما سلف. كان موقف الشكلاني الأرثوذوكسي رد فعل عنيف ومعقول ضد السيرة الذاتية المدرسية. لقد جاهد إيخنباوم في سلسلة من المقالات لأجل انتزاع الشعر من الشاعر. فالفن كما صرح هو صيرورة متصلة يحتوي ذاته دون أن تكون له أية علاقة سببية بالحياة أو المزاج أو النفس[33].

وقد دقق الناقد البنيوي هذا التأكيد باضافة صفة مباشرة إلى اللفظين علاقة سببية. لقد كان عليه قبل انكار الرابط بين الأثر والتجربة أن يبرز خاصية هذا الرابط المنحرف والدقيق .

ولأجل أن نقع على صياغة وجيزة للمشكلة ينبغي أن نعود إلى مقال ياكبسون «ما الشعر؟»[34] يقول ياكبسون: كل ظاهرة لفظية تؤسلب وتغير إلى حد ما الشيء المكتوب. هذه الأسلبة يمكن أن تكون تابعة للأثر المطلوب أوللجمهور أوللرقابة المسبقة أولسجل

الصيغ المتوفرة. يمكن لتجربة واقعية ترسمها قصيدة ما أن تتحول، بالصدفة، تحت ضغط كل هذه العوامل، إلى ما هو نقيضها.

يقدم ياكبسون مثالا على هذا أثر الرومانسي التشيكي يان ماشا. هذا الشعر الشخصي بشكل قوي، إلى حد يكاد يكون اعترافاً، يجد فيه الناقد الشكلاني مجالا تغريبيا بين الواقع والخيال؛ لقد نبه ياكبسون على التباين الصارخ بين الإحترام الورع في القصيدة الغرامية لماشا وإشارات خليع فظ إلى بطلته في يوميات الشاعر[35]. فأي رواية للواقع تعتبر صادقة؟ يتساءل ياكبسون، إنهما معا صادقتان وكاذبتان[36].

وعلى الرغم من ذلك، فإن تَسْرِيبَ وقائع الحياة عبر موشور المواضعات قد يؤدي أحياناً إلى مسخها فتبتعد عن كل إمكان التعرف عليها؛ ومن جهة أخرى، فإن الطبيعة التواضعية للشعر هي التي تسمح للشعر بالإقتراب الخطير من الواقع أكثر مما هو متوقع. لا ينبغي، حسب تنبيه ياكبسون، أن نثق في الشاعر، حينما يؤكد لنا أنه سيقدم لنا هذه المرة رواية غير مزيفة للحقيقة ولا ينبغي أن نتلقى كلماته بمعانيها الحرفية حينما يقول إن سرده هو إبداع خالص[37]. فكما أننا لا ننتظر من الشاعر باعتباره كذلك أن يقول لنا الحقيقة ولا شيء غير الحقيقة. وكما يقول إيخنباوم «إن وجه المؤلف في الشعر هو مجرد قناع»[38]، فالرقابة الذاتية الحاضرة عادة في الإعترافات يمكنها أن ترتخي في الأدب إلى حد بعيد. وهكذا فبالعودة إلى مقال ياكبسون، فقد تمكن الشاعر الكبير السلافي يانكو كرال أن يكون أكثر دفئا في أشعاره المتعلقة بحبه الشغوف لأمه حينما يبرز موضوعا واقعيا من حياته، مما كان ممكنا في عبارة غير شعرية. لقد كان للشاعر الحق في الإعتقاد أن هذا الإظهار الكاشف لعقدة أوديب، سيعتبره القارئ مجرد قناع، مجرد تظاهر بالطفولية.

ومع هذا كله لا ينتهي تعقيد المشكل. فكما يقول توماشيفسكي ليست العلاقات بين الخيال الشعري والواقع السيكولوجي علاقة تبعية سببية وحيدة الخ .إن الشعر يؤسطر حياة الشاعر طبقا للمواضعات السائدة في زمن ما، وبواسطة صورة مؤمثلة للشاعر النمطي لمدرسة أدبية معطاة. كثيرا ما تحكي قصيدة «السيرة الذاتية» ليس ما حدث بالفعل وإنما تحكي ما كان يمكن أن يحدث[39]. وهكذا فمن الصخب المتنافر للواقع ومن الأضافات الضرورية تنبثق الميتو- سيرة ذاتية أدبية[40]. إلا أن هذه الأسطورة يمكن أن تتحول بكامل الحقوق إلى حدث حيوي. إن الازدواجية الأدبية يمكن أن تسقط من جديد على الواقع، ويمكن للقناع أن يفرض على الإنسان بوصفه مثالا ينبغي أن يعاش وبوصفه نموذجا للسلوك يجب أن يحتذى. إن البيرونية كأسلوب حياة هي، وهل في ذلك شك! مثال جيد على ذلك[41]. إلا أن الناقد الشكلاني يعرف أمثلة أحدث. فياكبسون يتحدث في مقال مثير حول موت ماياكوفسكي عن شعره كما يتحدث عن دراما غنائية مضطربة: أي قصة سينمائية ينبغي أن تؤول في الحياة الواقعية[42].

الواضح، كما يلح على ذلك الشكلانيون، أن ليس هناك تطابق في كل الأمور بين الأدب الخيالي والشخصية. إن فكرة الواقعيين النفسيين السذج بأن الفن هو دفق إلهي وانبثاق عفوي للإنفعالات قد فندتها بشدة في كلمات أثارت لذة ت.س. إليوت[43]. وأكد مانفريد كريدل أن الأثر الأدبي يتعالى عن سيكولوجية الفرد. ففي صيرورة الموضعة الفنية ينفصل الأثر الأدبي عن مبدعه ويكتسب وجوده الخاص[44]. ويلح رومان ياكبسون على أن التجربة السيكولوجية التي تعتبر علة الأثر الفني تفقد وجودها بوصفها تجربة في لحظة خروج هذا الأثر إلى النور[45].

حينما يستدعي أغلب الشكلانيين الروس ضغط التقنيات فوق-

شخصية في التجربة الأولى للفرد يطرح مكاروفسكي المشكلة في مصطلحاته المفضلة، أي في مصطلحات السميوطيقا «إن الفن شأنه شأن اللغة هو نسق من الدلائل حامل معنى بَيْنذَاتي intersubjectif . لا يتطابق الأثر الفني كلية، بسبب قيمته السميوطيقية، مع الخطاطة الذهنية التي انبثق منها، ولا مع الخطاطة الذهنية التي يتوجه اليها. ومهما كان فإن تعبير المؤلف المزعوم الذي نقع عليه في أثر فني لهو مجرد عنصر من المعنى يندرج في بنية فنية. أحيانا يستبق المؤلف الحياة، وأحيانا نصطدم بإبداع خالص: وفي الحالتين، فإن هذا مجرد موقف فني مستخدم، ليس صادقا أبدا[46]. إن الأنا الشعري كما يلاحظ مكاروفسكي في فقرة أخرى ليس متطابقا مع أية شخصية تجريبية ولا مع شخصية المؤلف. إنه النقطة المحورية لتشكيل القصيدة [47].

كل ما يعنيه هذا بالنسبة للمؤرخ الأدبي كشفه بشكل متميز توماشيفسكي، وهو العلاّمة البالغ التوازن الذي عرف كيف يتجنب الغرابة البوهيمية من قبيل الإنتقائيية المدرسية: «إن الشعر الغنائي ليس مادة مجردة من القيمة في بحث السيرة الذاتية. إنه ببساطة مادة لا ينبغي أن نثق فيها[48]». ليس الشاهد الغنائي يقينا بذاته، لا يصبح كذلك إلا حينما يعزز بشهود مساعدين آخرين.

إن ما ينطبق على التعبير الذاتي ينطبق أيضا على«انعكاسات المجتمع »في الأدب. فنفس العوامل التي تجعل من القصيدة الغنائية وثيقة سيكولوجية غير جديرة بالثقة ترافع ضد اعتبار الأثر الخيالي بوصفه قطعة كاشفة عما هو اجتماعي أو أنتروبولوجي.

إن دراسة الشكلانيين للفلكلور قد تبنت بقوة هذه النقطة[49]. لقد أقدم شلوفسكي وبوگاتريف على هذه الخطوة اعتماداً على إتنوغرافية أ. فيزولوفسكي ومدرسته. إن الحكايات الشعبية ليست (في رأي الدارسين) أبداً انعكاساً مباشراً للأعراف الواقعية. ويذهب بوكاتريف

إلى أن موضوع الحكاية الشعبية يكون أشد فعالية بقدر ما تبتعد المسافة بين مقام السرد والمستمع. فلكي يفرض كموضوع من الخيال الشعبي ينبغي للموضوع أن يكون غريبا أي مستخرجا من ثقافة بعيدة أو عتيقا أو موضوعا من التاريخ القديم[50]. وانطلاقا من هذه الفرضية حذر شلوفسكي من المبالغة في الفهم الحرفي للخيال الشعبي الهيليني الذي يدور حول اختطاف الخطيبات. إنه لمن المجازفة الإستنتاج أن مثل هذه القصص: اختطاف الخطيبات، قد كان آنذاك شيئا عاديا. لا يعكس التراث الشفوي، فيما يقول شلوفسكي، العادات المعاصرة؛ إنه يذكر بعادات قد أصبحت اليوم عتيقة. وبالإنتقال إلى الأدب المكتوب، كشف شلوفسكي قانوناً شبيها في قصيدة قصيرة لموباسان حيث «يمكن لعادة ما أن تتحول إلى موضوع أدبي فقط حينما تكف عن أن تكون عادة[51]».

هناك نقد هام للمنظور الواقعي الخالص للفلكلور وهو الذي نقع عليه في دراسة سكامتيموف المطنبة والمستفزة، الشعرية ونشوء قصائد البلين[52]. ففي هذه الدراسة يقدم الناقد حلا جديدا محايثا لواحد من مشاكل الفوكلور الروسي المطروحة للمناقشة: ويتعلق هذا بمعاملة الملك أرتور في التراث الملحمي الروسي للأمير ڤلادمير.

لقد تساءل أكثر من دارس للفلكلور الروسي لماذا كان في البلين هذا القائد الموهوب والجذاب حسب الخرافة الشعبية مهمشا من طرف البطل، ومن طرف واحد من حاشيته في كثير من الأحيان. إن دور الزعيم، كما لوحظ، هو في الكثير أقل اثارة للانتباه وأحيانا لا يثير الإنتباه البتة. ليس الأمير ڤلادمير بريئا من نقط الضعف مثل الخلط والخوف إزاء عدو مخيف، وليس بريئا من الخيانة والغدر بالبطل الذي يظهر أحيانا أنه أكثر خصومة للعدو.

لقد رأى بعض الفولكلوريين الروس في هذا الرسم للأمير موقفا

مضاداً للسلطة من قبل الديموقراطيين «الخدام »في البلاط[53]. وبالنسبة إلى اسكامتيموف فإن دور ڤلادمير في الملحمة الشفوية هو مشكل بناء أكثر مما هو مشكل إيديولوجي. البلين هي، كما يؤكد، تأليه وحيد الإتجاه لرجل الحرب، وهي حكاية محبوكة حبكا جيدا، ومركزة على الصراع الدرامي بين البطل وعدوه. في حين لا يكف باقي الأبطال بما في ذلك الصورة المركزية في الهرمية «الإقطاعية» الروسية الأمير ڤلادمير من أن تكون «مجال رجع الصدى»[54]. ورغم ذلك، فإنه ينبغي للمستوى الأول أن يبرز، حسب المنظور الفني، أكثرمن الأرضية. وعلاوة على ذلك، فما دام كل شيء في البيلين يتمفصل حول التمجيد النهائي للبطل، فإن كل الشخصيات الثانوية بما في ذلك الأمير، ستتحرك (وهذا أمر متوقع) بطريقة من شأنها أن تبرز الأثر النهائي. وهكذا، ففي حالة الطوارئ سيكون الأمير ضحية الرعب العام وذلك لمجرد إبراز أشد لقيمة البطل. ويظل البطل إلى النهاية يبدو غير مصدق ومحتقر للفارس، وذلك لأجل جعل الإنتصار النهائي أسطع .

إن العبرة المنهاجية التي ينبغي استخلاصها من التحليل السابق بالغة الوضوح: إنه غير مُجْدٍ التماس تفسير خارجي لسلوك شخصية ما أو، وهذا سيان، لأي عنصر من الحبكة، إذا كان هذا يمكن تفسيره بالمقتضيات الداخلية للبنية الاستطيقية. وبعبارة أخرى، فمن قبيل المجازفة استخلاص استنتاجات سوسيولوجية أو أنتروبولوجية من الأثر الأدبي قبل ان نقوم، عن قرب، بدراسة خصائصه البنيوية: فما يمكن أن يبدو لأول نظرة انكشافا للواقع يمكن، بالنظر عن قرب، أن يكون صيغة إستطيقية مركبة على الواقع. فما دامت أية قطعة من الحياة معبراً عنها في الفن تعاني دائماً من الإنحراف عن «العرف» فإن مهمة الناقد الأولى تكمن في تحديد زاوية هذا الإنحراف. هكذا فإن الوصف البنيوي ينبغي، حسب سكامتيموف، أن يسبق أية دراسة نشوئية[55]

وهكذا يتم تأكيد المبدإ الشكلاني الأساسي. وأصبح استقلال الوظيفة الإستطيقية أمراً مبرهنا عليه بطريقة مرضرة وذلك بربط هذه الوظيفة بمختلف أنماط الكتابة الخيالية وبمختلف مستويات الإبداع الأدبي. لقد قطعت نظرية الأدب الشكلانية ـ البنيوية مسافة مهمة من الإستقلال الذاتي للكلمة الشعرية مفردة بإزاء الشيء، إلى الإستقلال الذاتي للأثر الفني الأدبي بإزاء الواقع، سواء الواقع الذاتي (المؤلف) أو الموضوع (المحيط الإجتماعي).

لقد كان الدفاع عن خصوصية الأثر الأدبي مقنعاً جداً بقدر ما كان واضحاً وحاداً وعي الناقد بالروابط الموجودة بين الأدب والمجتمع. يقدم ياكبسون مثالا جيداً من خلال ملاحظاته على نثر باسترناك[56] وهو واحد من الشعراء الأكثر غنائية في روسيا الحديثة. ففي هذا المقال المثير والمكثف، حاول ياكبسون استخلاص موضوعاتية باسترناك من الخصائص البنيوية لشعريته[57]. فقد لاحظ ميل باسترناك صوب محسنات المجاورة أي الكناية والمجاز المرسل، مثل استبدال العامل بالعمل والعمل بالتأليف وتفكيك صورة البطل إلى سلسلة من الحالات الذهنية المجسدة موضوعيا أو سلسلة من الموضوعات المحيطة[58]. يستعمل ياكبسون هذا الهيكل التصويري ممرا للولوج إلى الخاصية الهامدة همود عالم باسترناك الشعري[59].

والحقيقة أن الشعر هو، حسب عالمة الاستطيقا الالمانية، هـ كونراد « العالم وقد تحول الى لغة»[60]. إن الأداة اللفظية هي الوسيط الأشد فعالية الذي يتوفر للشاعرلاجل تناول الواقع. إن المعارك الإيديولوجية تجري غالبا في الفن الأدبي على مستوى التعارض بين الاستعارة والكناية وبين الموزون وغير الموزون(الشعر الحر).

يبدو أن النقاد الأشد جرأة من بين الشكلانيين الروس لم يتأكدوا من ذلك. فحينما يدين فريزاييف غاضبا كيفية تناول إيخنباوم للازمة

المعنوية لتولستوي باعتبارها محاولة متحذلقة لجعل الروائي الكبير صانعا جافا يختبر ببرود الإمكانات الإحتمالية للحليات الجميلة، فإن المرء لا يسعه، على أقل تقدير، إلا أن يشعر بأن المدافع عن تولستوي لم يفهم المشكلة. ليست مشكلة اختيار الأداة الفنية، بالنسبة لكاتب مبدع يدخل في علاقة مع العالم بواسطة الأسلوب، مشكلة مبتذلة. وعلى الرغم من أن إيخنباوم قد تناول المسألة من جانب واحد فإن الوصف القاطع والموثق لصراع تولستوي ضد العبارات الجاهزة في النثر الرومانسي يعبر بشكل أفضل عن دراما أزمة تولستوي المعنوية من انتقادات تولستوي الايديولوجوية العديمة النكهة. وحتى حين يدين تولستوي الفن فقد كان فنانا لا رجل لاهوت. إن التقنية، كما أشار إلى ذلك حديثا هاري ليفن، تساعدنا أكثرما تساعدنا التعميمات[61].

وفي نفس الوقت ينبغي مع ذلك القول إن إيخنباوم قد تمكن من أن يشير بشكل غير مباشر إلى المضمرات الفلسفية أو النفسية للمنهج الفني الذي يتبعه الكاتب. وقد استطاع ياكبسون سنة1935 أن يكون صريحا بصدد هذا الموضوع، إذ إنه كان آنذاك مهيئا لكي يفترض للتحليل نفس الإستقلال الذي كان يتطلبه الشكلانيون للأداة. وقال: سيكون من الخطإ أيضا أن نستنتج من تفضيل باسترناك للكناية الموقف الساكن أمام العالم، كما فعل بعض النقاد الماركسيين البلداء، ولكن ينبغي الانطلاق من الوضع غير المسيّس لوسط الشاعر الذي يكتنفه[62].

«إن الرغبة، يتابع ياكبسون، في إقامة علاقة بين دوائر الواقع المتعددة لهو أمر مشروع، شأنه شأن محاولات استخلاص وقائع دائرة ما من الوقائع التي تقابلها في دائرة أخرى، في الوقت الذي ينبغي أن يفهم هذا الإجراء مجرد طريقة في إسقاط واقع متعدد الأبعاد على مستوى وحيد. سيكون مجانباً للصواب خلط الإسقاط بالواقع وتجاهل

البنية الخاصة والدينامية الداخلية للمستويات المتفردة. ومن بين الإمكانات الواقعية لإتجاه فني يمكن لمحيط أو لفرد معينين أن يختارا ذلك الذي يناسب أكثر الضرورات الإجتماعية أوالإيديولوجية أو النفسية أوغيرها من الضرورات المتضمنة؛ وعلى العكس من ذلك، فإن مجموع الأشكال الفنية المصاغة صياغة نهائية بحسب القوانين الداخلية لتطورها تبحث عن محيطها أو شخصيتها الخالقة لأجل تحقيقها». «لا ينبغي تأويل هذا التطابق، يضيف ياكبسون، بين المستويات بوصفه تناغما مثاليا. فمن الضروري التذكر أن بين مستويات الواقع المتعددة يمكن أن توجد توترات جدلية»[63].

لقد كان هذا التصور للصيرورة الأدبية بوصفها توتراً بين الشكل الإستطيقي والشخصية المبدعة والمحيط الإجتماعي منظوراً يُقصي تعقيد وغنى الأدب الخيالي. وقد كان هذا التصور كذلك موقفاً نقدياً يبدو أنه يقدم أملا في حل واحد من المشاكل التي أهانت نظرية الأدب، أي مشكلة الصدق الشعري.

لقد سبق أن رأينا كم كانت ملحاحة التنبيهات الشكلانية ضد موقف اعتبار الأدب شيئا كاشفاً للحياة، ومنبع أخبار يقينية عنها. لقد انطلق ياكبسون من مسلمة التوجه نحو الدليل أكثر من التوجه إلى المرجع، بوصف هذا الدليل السمة المميزة في الشعر. ورأى كريدل غاية الأدب الخيالي في إنشاء واقع خيالي وجديد[64]. وأضاف انكاردن بعداً جديداً إلى هذا الإستدلال هو بعد المنطق: فقد أكد بشكل مرض أن جملة أثر أدبي ما، باعتبارها جملة مختلفة عن العبارة الأدبية لا تدعي «الصدق» أو بعبارة انكاردن نفسه «دعوى الصدق»[65].

لقد كانت المشكلة مطروحة بشكل جيد. ومع ذلك، وهذا الأمر قد يسلم به إنكاردن، فإن الآثار الأدبية العظيمة يمكنها، وإن لم تكن صادقة بالمعنى الحرفي للكلمة، أن تؤدي إلى الصدق ما دامت تقدم

لنا في الكثير حدوساً أساسية حول الوضع الإنساني. ولا سبيل إلى الشك أن روايات بروست تخبرنا عن النفس الإنسانية بقدر يفوق ما يقدمه مختصر شائع ومبتذل في علم النفس. وكذلك، فإن خرافة المفتش الأكبر لدوستوفسكي تطرح المأزق التراجيدي المتعلق بالحرية ضد السلطة، بشكل أقوى مما نجد في أي مختصر في علم الاجتماع.

لم ينشغل البنيويون السلافيون أبدا، بشكل صريح، بوظيفة الصدق غير المباشر في الأدب الخيالي. إلا أن بعض صيغ هؤلاء قد ألقت، فيما يبدو، ضوءاً دالا على الالية التي يستطيع بفضلها الأدب أن يكون عظيما دون أن يكون صادقا. يمكن أن نستشهد بالأطروحة الذاهبة إلى أن الأدب لا يعكس الواقع وإنما يحجبه عنا جزئيا، شأنها شأن المفهوم الفني القائل بالتفاعل الدينامي بين الفن ومبدعه ووسطه المحيط. إن الأثر الأدبي كما يقول مكاروفسكي هو«دليل يمكن أن يشير إلى قسمات المجتمع ووضعه، إلا أنه ليس منتوجاً آلياً عن بنيته»[66]. الأدب يدل، بمعنى ما، على كل العوامل التي يدخل معها في اتصال، أي المؤلف والوسط المحيط والجمهور دون أن يكون بديلا عن أي واحد منها.

يمكن أن نخطو، أبعد من هذا، خطوة أخرى. لا تعتمد القيمة المعرفية للأدب على كون الكاتب يستطيع أن يكشف عن معطيات أكثر مما يستطيع العالِم. كما لا ينبغي أن ينسب كلية إلى طاقة الفنان تحويل الكوني إلى المحسوس والمجرد إلى الملموس. إن الأدب كما عبر حديثا ليونيل تريلينغ هو «النشاط الإنساني الذي يسجل إلى الحد الأقصى التنوع والإحتمالات والتعقيدات والصعوبات»[67]. ومع ذلك ألا يمكن تأويل هذا التشكيل الفريد لغموض التجربة الإنسانية وهذه الطاقة على نقل«الكثافة الرهيبة» لجسد العالم (جون كروف رانسوم) بوصفها تصحيحا لكثافة الوسيط الذي هو حسب الشكلانيين الخاصية

المميزة للشعر؟ ألا يمكن لرؤية الواقع المعقدة والمباغتة في الكثير، أي رؤية مرجع الأثر الأدبي أن ترتفع إلى الانتقالات الدلالية التي تقدم على صعيد الدليل؟ .

لقد اقترب ياكبسون كثيراً من هذه الخلاصات في دراسته الرؤية الكونية عند بوشكين[68]. انشغلت جماعة الشكلانيين الروس انشغالا كبيراً بعزل الفن عن الحياة لكي يسلموا بأن الشعر قد يكون أقدر في المستويات المعرفية والعاطفية والحسية. لقد كتب شلوفسكي في واحد من هجوماته ضد الإدعاءات الباطلة للنظرية العاطفية يقول: «إن الفن هو بالأساس فوق عاطفي، فالدم في الشعر ليس دمويا. . . إنه المكون في هيكل صوتي - قافية مثلا - أو في صورة»[69].

إن هذه نصف حقيقة شأنها في ذلك شأن الكثير من التعميمات المرتجلة لشلوفسكي. لاشك أن كلمة «دم» تمارس فينا تأثيراً يختلف باختلاف استعمالها في الشعر أو في الحياة الواقعية. وكما يلاحظ شلوفسكي بخبث فإن واحداً من الإختلافات يمكن أن يعود إلى البنية الشكلية للمنظوم؛ إن اصطناعية القافية تحدث ما سماه إ. أ. رتشاردز«الأثر السياقي»[70]، أي معنى الابتعاد عن الواقع. إلا أن هذا لا يعني أن الدم في الأدب لا يختص بأية «دموية». إن الكلمة الشائعة، المنقولة إلى الشعر لا تكون بريئة من لونها العاطفي ومن إيحاءاتها الكثيرة التي ركبت فوقها على امتداد التاريخ. إن المنظوم يحقق، كما أشار إلى ذلك المنظرون الشكلانيون أنفسهم، الدليل اللفظي بكل خصائصه. إن الخاصية المميزة للغة الشعرية ليست ماثلة في كونها «فوق عاطفية»، وإنما تمثل في كونها الشحنة العاطفية، مضافة الى نسيجها السمعي وصورتها النحوية تصبح موضوعا للتأمل الاستطيقي، أكثر مما هي وسيط مساعد للخوف أو الكراهية أو الحماس: هذه الخاصية هي شيء ينبغي أن يدرك وأن يجرب بوصفه

يشكل جزءاً من بنية رمزية، أكثر مما هي شيء لأجل التمثيل. وكما أشار ويليك ووارين «فإن الانفعالات المتمثلة في الأدب هي... إحساسات بانفعالات وإدراكات لانفعالات»[71].

هذا يطرح مشكلة الإستجابة الإستطيقية. على الرغم مما يذهب إليه إ. أ. رتشاردز فإننا أميل إلى الاعتقاد أن الانفعالات التي يثيرها الفن ليست مختلفة من حيث الدرجة فحسب وإنما تختلف أيضا من حيث الكيف عن تلك التي نعيشها في الحياة. إن مناخا تراجيديا ـ مثل موت هاملت في مسرح ببرودواي ـ يؤثر فينا بطريقة تختلف بوضوح عن الأثر الذي يبعثه حادث سير حاصل في شارع المدينة التي تمثل مسقط رأسنا. إن النفور الملازم للإستجابة الأولى، ذو علاقة بطبيعة الحال مع الوعي الحاضر دوما في «أعماق ذهننا» بأن الدراما المعروضة أمام انظارنا ليست واقعية وإن الكارثة تمثل جزءاً من عالم الهزل. ومن جهة أخرى فلا تستطيع أية إستجابة مرضية إزاء نهاية دراسية من درجة معينة من التواطؤ الإنفعالي حينما يستحيل التطابق.

إن الفن الأدبي هو في الآن نفسه خيالي وتمثيل للواقع، متفرد ومتعالق. هذان الزوجان من الخصائص أساسيان؛ فلا ينبغي للناقد أن يتجاهل أي واحد منهما دون مزالق يمكن التعرض لها. الواضح أن الخصوصية هي التي تجعل من الإستجابة الإستطيقية ما هي. ولكن العلاقة بين الأدب وباقي الفعاليات الإنسانية هي التي تضمن قوة هذه الإستجابة؛ وأكثر من هذا، أن هذه العلاقة هي التي تخلص الإستجابة وتجعلها، ببساطة، ممكنة.

ويمكن أن نضيف، أن هذه المظاهر من التجربة الإستطيقية، ليست متناسبة وإنما هي بالاضافة الى ذلك يخضع بعضها للبعض. ولكون الفن ليس بالضبط دعوة للفعل أو مصدرا للإخبار وإنما هو تأمل غير عابئ للوسيط (medium) «غاية بدون غاية» (كانط) يمكن في الكثير أن

يدرج في فلكه عناصر متنافرة وأن يكون مورطاً مع كثير من المصالح.

إن النقد الخارجي كما يعبر عن ذلك بحق شلوفسكي، الذي يلغي الشكل بغاية فهم المضمون، كان يهتم كثيراً بتعالق الأدب لأجل الإنتباه إلى تفرده. إن الشكلانية الخالصة - رد فعل مبرر وغريب، ضد خداع النشوئية - تنزع إلى القطب الآخر. وإن البنيوية وهي النتيجة النهائية للتنظير الشكلاني، تشير إلى الطريق نحو تصور للأدب يستطيع أن ينصف الوحدة وسمو فن الأدب.

الهوامش

(1) ينظر الجزء الأول من هذا الكتاب الفصل 6

(2) V. Veresaev, "O komplimentach Ruzvel'ta i o Kniznoj pyli" Zvezda, 1928

(3) Viktor Sklovskij,Gamburgskij scet, Moskau 1928

(4) ينظر الجزء الأول من هذا الكتاب الفصل 4

(5) Viktor Sklovskij, O teorii prozy, Moskau 1929, p. 180

(6) نفسه ص 204

(7) ينظر J.Tynjanov, Gogol'i Dostoevskij. K teorii parodii, Petrograd 1921

(8) Viktor Sklovskij, literatura i kinematograf, Berlin 1923, p. 50

(9) R. Jakobson, Novejsaja russkaja poézija,Prag1921,p. 16

(10) إذا كان من الصعب قبول تفسير ياكبسون كلية، فإن هذا قد كان أكثر من مجرد إسقاط جنوني للبوهيمية المستقبلية في عهد بوشكين . لقد استشهد ياكبسون، لأجل تأكيد تأويله للرومانسية، بجمل أحد معاصري بوشكين تنوه بالدور الذي لعبه بيرون. ووصف كاتب المقال المنشور سنة 1928 في المجلة الأدبية الروسية Syn Otecestva بقوله : «لقد ابتكر بيرون، وهو يفهم بالتمام حاجات معاصريه، لغة جديدة بغاية التعبير عن أشكال جديدة . لقد رفض بيرون كلية الوصف المطرد والمفصل وممهدات العرض . ودشن موضة بدء الحكاية من الوسط أو من النهاية، وقلة العناية بتوحيُد أجزائها. كما أن اشعاره تتكون من مقتطعات» (عن رومان ياكبسون) Novejsaja russkaja.

(11) Boris Eichenbaum, Anna Achmatova, Petrograd 1923, p114.

(12) نفسه ص 130

(13) ينظر ما سلف م . 2

(14) Viktor Sklovskij, "Kak sdelan Don quixte", O teorii prozy

(15) Viktor Sklovskij, chod konja; Moskau -Berlin 1923.

(16) Viktor Sklovskij, litertura i kinematograf, p. 16 - 17

(17) تنظر الدراسة المفيدة لهذه المسألة في onel Trilings; the liberal Imagination, New York 1950

(18) أعني «إنها سيئة بنفس القدر» إذ أن مقوما أدبيا ما يمكنه في الفن، أن يتحقق بدون «تعليل» في حين أن المحتوى بدون «شكل» أمر غير متصور

(19) Viktor Sklovskij, literatura i kinematograf, p. 3

(20) ينظر الجزء الأول من هذا الكتاب الفصل 7

(21) Manfred Kridl, Wstep do badan nad dzielem literackiem

(22) ينظر .Co je poesie, Volné smery, xxx, 1933 - 34

(23) ينظر على وجه الخصوص Roman Jakobson, "Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak", Slavische Rundschau, Nr. 7 1935.
ويمكن أن نضيف أن رومان انكاردن قد كان أكثر تخصيصا في دراسة «الوحدة المتعددة الأشكال» في الأثر الأدبي (أنظر Das literarische Kunstwerk, Halle 1931, 2. verb Aufl. Tubingen 1960) وهو الشيء الذي لم يفلح فيه أبداً المنظرون الشكلانيون أو البنيويون الرسميون.

(24) ينظر الجزء الأول الفصل 7

(25) Jurij tynjanov, Achnaisty i novatory Leningrade, 1929 p.33

(26) نفسه ص 41

(27) ينظر الفصل الأول من هذا الكتاب

(28) Roman Jakobson, Novejsaja poézija, p. 16 - 17

(29) Viktor Slovskij literatura i kinematograf, p. 16

(30) Vybrané spisy A.S. Puskina, ed. A Bém , R. Jakobson Prag 1936

(31) نفسه ص 265

(32) نفسه ص. ص 257 - 63

(33) Boris Eichenbaum, Skvoz' literaturu, leningrad 1924

(34) Roman Jakobson, "Co je poesie"

(35) يلاحظ ياكبسون أن مثل هذا التناقض نلقاه عند بوشكين الذي يشير في رسالة إلى صديق له إلى البطلة «الملائكية» في القصيدة الغنائية الشهيرة "Ja pomnju cudnoe magnovenie" [اتذكر لحظة عجيبة] أ. ب. كيرن، كما يحيل على «عاهرة بابلية». واللافت هو أن الرسالة والقصيدة معا قد كتبتا في نفس الحقبة..

(36) Mikul'as Bakos, Hg. Teoria literatury, p. 175

(37) نفسه ص 172

(38) Boris Eichenbaum, Anna Achmatova, p. 132

(39) Boris Ejxenbaun, Puskin (Moskva, 1925), P 6

(40) نفسه

(41) ينظر Dmitry Cizevskijs Beitrag " K Machovu svetovému nasoru" in Torso a tajemstvi Machova dila, Prag 1938

(42) Roman Jakobson, "O pokolenii, rastrativsem svoich potov", Smert'

Vladimira Majakovskogo, Berlin 1931, p. 7 - 45

(43) لقد كتب ت. س. اليوت في مقالته "Tradition and the Individual Talent" ليس الشعر نثرا للإنفعال وإنما هو هروب من الإنفعالات وليس تعبيرا عن الشخصية، وإنما هو هروب من الشخصية»

(44) Manfred Kridl, wstep do badan nad dzielem literackiem, wilno 1936, p. 102

(45) Roman Ingarden, Das literarische Kunstwerk, Halle 1931

(46) n Mukarowsk, Kapitoly z ceské poetiky, Prag 1941

(47) نفسه ص. 21

(48) Boris Tomachevskij, Puskin, Moskva ,1925, p. 69.

(49) (Jurij Sokolov, Russian Folklore, New york 1949) يمكن أن نلاحظ هنا أن المدرسة الشكلانية قد قدمت رغم تأكيد سوكولوف مساهمات هامة في دراسة الفولكلور، والحال أن دراستين من الدراسات «البعيدة عن الطعن» Skaftymovs Poétika i genezis Propp Morfologija skazki bylin تهتمان بالتراث الشفوي

(50) R. Jakobson S.PétrBogatyrev Slavjanskaja filologija v Rossii za godyvojny i revoljucii, Berlin 1923

(51) Viktor Sklovskij, O teorii prozy ,Moskau 1929, p 31

(52) Skaftymov, Poetikaigenezisbylin, Saratov 1924

(53) Roman Jakobson, Mark Szeftel, "The Vseslav Epos" Russian Epic Studies (ed. R. Jakobson, and E. J. Simmons), Philadelphia 1949, 74

(54) A. Skaftymov, Poétika i genezis bylin, p. 95

(55) نفسه 127

(56) Roman Jakobson, "Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak", Slavischau, VII, 1935, 357 - 374

(57) نفسه ص 369

(58) نفسه

(59) نفسه ص. ص 369 – 71

(60) Wellek/Warren, theory of literature p. 341

(61) Harry levin, "Notes on convention", Perspectives of Criticism, Cambridge, Mass, 1950, p. 80

(62) يبدو أن وليك ووارين يتخذان موقفا مشابها لهذا «إن الطريقة التي تنتقل بنا من الأسلوب إلى المسائل المتعلقة «بالمحتوى» لا ينبغي أن تفهم، كما هو واضح، كما

لو أنها تدل على صيرورة تسند الدورية المنطقيـ أو الزمنية إلى أي واحد من هذه العناصر. ينبغي، حينما ننظر نظرة مجردة، أن نتمكن من الإنطلاق من أية نقطة ثم الوصول إلى نفس النتائج ؛ Theory of literture p.186

(63) Slavishe Rundschau, VII, 1935, p. 572 - 373

(64) ينظر الفصل الأول من هذا الكتاب

(65) Roman Jngarden,Das literarische Kunstwerk, Hall 1931.

(66) Jan Mukarowsky, Kapitoly z ceské poetiky, I, p. 19

(67) Lionnel Trilling, the liberale imagination, New York,1950

(68) Vybrané spisy A. S. Puskina, I, Prag 1936, 259 - 267

(69) iktor Sklov, O teorii prozy, p. 192

(70) Richards, Principles of literary Criticism, London 1948, p. 145

(71) Rene Wellek Austin Waren Theory of literature p. 28

بنـيـة البيـت الشعـري
صوتاً ومعنى

1

لقد حاولنا في الفصلين السابقين الكشف عن الهيكل المفهومي للنقد الشكلاني. وكما هو منطقي فإن الخطوة المباشرة التي ينبغي أن نقدم عليها الآن هي دراسة الكيفية التي تم بها تطبيق تلك الافتراضات المنهاجية على المشاكل الخاصة بالشعرية النظرية والتاريخية.

لاشك أن نظرية العروض كانت الحقل الذي استُخدمت فيه بشكل مثمر المفاهيم الشكلانية. وذلك لأن الشعرية كانت «الحب الأول» لمنظري أوبوياز[1]. لقد اهتم الشكلانيون أساسا بمشاكل العروض؛ فعلى سبيل المثال، اختص منذ مرحلة مبكرة ياكبسون وتوماشيفسكي وتينيانوف في البنيوية. وفي هذا الميدان قدمت الشكلانية إسهاماتها الذائعة .

تقوم المقاربة الشكلانية للعروض على مبدأين أساسيين: الأول هو التشديد على الوحدة العضوية للغة الشعرية. والثاني هو مفهوم المهيمنة أي الخاصية المهيمنة أو المنظمة. ليس النّظم، كما دافع عن ذلك الشكلانيون، مجرد أمور زخرفية طارئة، مثل الوزن والقافية والجناس،

ملصقة بالكلام العادي[2]. إنه نمط تام من الخطاب مختلف كيفيا عن النثر، موسوم بهرمية خاصة ومميزة من العناصر والقوانين، «إنه خطاب منتظم في نسيجه الصوتي الشامل»[3].

ومع ذلك فإن العامل المكون للبيت الشعري[4]، أي العنصر الذي يغير ويحول كل المكونات الأخرى ويمارس تاثيراً على مستويات اللغة الشعرية، الدلالية والصرفية والصوتية، هو الهيكل الإيقاعي.

إن الإيقاع في تحديده العام[5] وبوصفه «تعاقبا مطردا في الزمن لظواهر متشابهة»[6] قد اعتبر الملمح المميز والمبدأ المنظم للغة الشعرية .

ومع ذلك لم ينكر الشكلانيون إمكان توفر النثر الإخباري على إيقاع أو نزوع إيقاعي ما. إلا أنهم لم يجدوا، انسجاما مع مقاربتهم الوظيفية، الخاصية المميزة للبيت الشعري في مجرد حضور عنصر ما، في هذه الحالة، تنظيم مطرد أو شبه مطرد للهيكل الصوتي sound patern، وإنما وجدوا تلك السمة المميزة في وضع ذلك العنصر، وأكدوا أن الإيقاع في اللغة «العملية» أو اللغة العادية أو الخطاب العلمي هوظاهرة ثانوية. الإيقاع في الشعر خاصية أولية ومكتفية بذاتها. « إن البيت الشعري، كما يلاحظ توماشيفسكي، يستخدم وسائل خارج - تركيبية لتكسير السيولة الصوتية إلى وحدات قابلة للإدراك »[7]. ويقول تينيانوف: «الصوت في الشعر يغير معنى الكلمات في حين تغير الدلالة الصوت في النثر.»[8].

الأهم من هذا هو أن ما يسمى في الخطاب النثري، ما خلا النثر الإيقاعي أو الشعري الذي هو بكل وضوح حالة فاصلة، التشاكل الزمني أي النزوع إلى إقامة فواصل زمنية متساوية بين «العلامات الإيقاعية»، هو استثناء أكثر مما هو قاعدة. وكما يوضح توماشيفسكي في تحليله لـ **ملكة السيوف** لبوشكين[9] فإن فقرة من النثر يمكنها أن

تقدم توزيعا نبرياً مطرداً بما فيه الكفاية، إلا أن هذا الإطراد، كما يؤكد، هو خاصية عارضة أكثر مما هي بنيوية، هي شيء يمكن أن نكتشفه بدراسة مفصلة، غير أنه لا مبرر للتعويل عليه. وعلى العكس من ذلك، فإن إيقاع قصيدة ما ليس تابعا للتوزيع الواقعي للنبرات الإيقاعية بقدر ما يخضع لتوقعنا تكراره في فواصل معينة. يذهب ياكبسون كما يذهب إلى ذلك وليك ووارين إلى «أن زمن اللغة المنظومة هو زمن التوقع »[10].

إن مفهوم الإيقاع بوصفه خاصية صورية Gestaltqualitat، خاصية مشكلة ومخترقة لكل مستويات لغة البيت الشعري قد أنقذ الشكلانيين من خداع العروضيين التقليديين: وهو خداع التسوية بين الإيقاع والوزن. لقد انتبه الشكلانيون انتباها قويا الى كون البيت الشعري يمكنه أن يستغني عن الوزن، ولكنه لا يستطيع الإستغناء عن الإيقاع. يقول توماشيفسكي «يمكن للخطاب أن يتوفر على الخاصية الصوتية التي يتوفر عليها البيت دون أن يعرض أي هيكل عروضي»[11]. لقد اشرنا سابقا[12] الى أن القافية لا تعدو في نظر واحد من منظري أوبوياز كونها حالة خاصة من حالات التكرار الصوتي، وكما يشار الى ذلك فهي تلحظ بشكل واضح بسبب الموقع الإستراتيجي للقافية. ولقد أُول بحق، الوزن باعتباره مجرد حالة خاصة للإيقاع، أو بتدقيق العبارة، بوصفه الحجة الملموسة على وجود الإيقاع. إن الخطاطة العروضية تم اختزالها إلى وضعية مقوم شعري مساعد يشير إلى الخاصية «المنظمة» للغة المنظومة والمكسّرة للسيولة الإيقاعية في«قطع تنغيمية متساوية»[13].

يذكّر هذا الطرح بالتمييز الذي وضعه أندريه بيلي بين الخطاطة العروضية المثالية والإيقاع النظمي الواقعي[14]. على الرغم من عدم تعاطف ممثلي أبوياز مع بيلي، فإن الدراسات الشكلانية للبيت الشعري

كانت تلتقي في كثير من الجوانب مع الدراسة التي أنجزها منظر الرمزية بيلي. لقد تقاسم توماشيفسكي وتينيانوف وبريك مع بيلي الإهتمام بالتنوعات الإيقاعية كما تقاسموا معه الإهتمام بكيفية تجسيد نفس القاعدة العروضية عند شعراء مختلفين وفي مدارس شعرية متنوعة. وكانوا يرون، شأنهم شأن بيلي، أن الانزياحات عن القاعدة [أو المعيار]، هي موجودة في الأشعار الأكثر اطراداً، ليست مجرد عامل لا يمكن الإستغناء عنه «بسبب مقاومة المادة اللفظية» وإنما هي عامل أساسي للتأثير الإستطيقي.

وإذا كان الرمزيون والشكلانيون متفقين حينما سلموا بعدم إمكان الاستغناء عن خروق الإطرادات العروضية، فقد كانوا مختلفين بصدد المعاييرالمطلوبة. ففي الوقت الذي يطالب فيه بيلي بـ **التنويع الإيقاعي**، يعمد الشكلانيون إلى العقيدة الشلوفسكية القائلة بـ «نزع الآلية».

لقد صرح الشكلاني البولوني فرانسيزيك سيدلكي: «إن التنظيم النمطي للبيت تنظيما متماسكا، ينتزع الطبقة الصوتية للغة من الهمود غيرالمتشكل الذي هو خاصية الخطاب العادي[15]». إلا أن التشاكل الزمني المفروض بشكل مصنوع يمكن أن يؤدي بدوره، فيما يرى سيدلكي، إلى الآلية.

إن تنويعا إيقاعيا من قبيل غياب نبر الشدة من موقع قوي من وجهة نظر عروضية، يولد توترا بين اللغة العادية والمعيار الإستطيقي، وبهذا يبرز الخاصية الدينامية والمصنوعة للإيقاع النظمي.

إن موقف سيدلكي يجعلنا ندرك بكل وضوح كون الشكلانيين يحبذون الشعر الحر غير المطرد. إلا أنهم، علاوة على وضوح اتجاههم النقدي، قد تمكنوا من تلافي وثوقية موقف بيلي. فالإيقاع بالنسبة إليه، كما أشرنا الى ذلك سابقا، هو انتصار على الوزن أو هو،

بعبارته، «تناظر الإنزياحات عن الوزن». وقد اعتبر الدارسون الشكلانيون للبيت هذا التحديد ضيقا جدا وسلبيا.

والواقع أن الدارسين الشكلانيين للعروض قدموا مفهومين للإيقاع العروضي: أحدهما واسع والآخر محصور. الأول نستطيع تسميته تحديدا شكلانيا موسعا للإيقاع. وهو يشمل «مجموع الظواهر الصوتية التي يمكن إدراكها واقعيا»[16]، أي المجموع الكامل للعناصر الصوتية في القصيدة المنتظمة انتظاما إستطيقيا. ويشمل هذا، كما هو واضح، العوامل« الكمية»أو «العلاقية »[17] التي تدرس عادة تحت عنوان العروض. ومن قبيل هذا، النبر والتنغيم والطول، كما يشمل العوامل «الكيفية» أو «المحايثة» مثل التجنيس أو انسجام الصوائت.

وكما هو واضح فقد كان هذا التصور الشامل للإيقاع نتيجة الإلحاح الشكلاني على الوحدة العضوية للخطاب الشعري. لقد اتسعت غاية التحليل الإيقاعي اتساعا كبيرا وذلك سعيا إلى أن تدمج في دراسة البيت كل طبقات اللغة الشعرية المتأثرة بشكل مباشر أو غير مباشر بالقدرة المنظمة للمهيمنة الإيقاعية.

تمت معالجة الإيقاع في الدراسات الشكلانية لمشاكل التطريز prosodie بمصطلحات أشد تخصيصا. يقول توماشيفسكي: «يهتم علم الإيقاع بالظواهر الصوتية التي تنتج خلال تحقيق المعايير العروضية لخطاب شعري منجز»[18]. إلا أن التحقق الفعلي للوزن، بالتعارض مع تصور بيلي، لم ينظر إليه بوصفه القاعدة بالإضافة إلى هذه الانزياحات، أي بوصفه توتر أصوات متعارضة تعارضا منسجما بين المعيار واللغة العادية[19].

وإذا كان الشكلانيون أقل «نضالية» من بيلي في معالجته للبيت العروضي، فقد كانوا عكس ذلك أكثر جذرية في خطاطتهم المفهومية. فهم لم يخترقوا حدود الدراسة التقليدية للبيت حينما درسوا مشاكل

التآلف اللفظي وتنغيم الجملة وحسب، بل إنهم قد تمكنوا من أن يضعوا موضع شك، في تحاليلهم الإيقاعية للشعر الروسي، جدوى المفهوم المفتاح في التطريزية اليونانية ـ الرومانية، أي مفهوم «التفعيلة».[نستعمل مقابل كلمة Prosodie تطريز. ونستعمل مقابل كلمة Métrique عروض]. إن مصطلحات من قبيل « الانفيبراك» و«التروخي» و«الأيامبي» [تسميات أوزان شعرية] عديمة القيمة في اعتقاد الشكلانيين في دراسة الشعر الروسي، إذ إن هذه المصطلحات تقتضي تعاقبا أشد اطرادا للمقاطع المنبورة وغير المنبورة، وتقتضي ترابطا أشد ضبطا بين العناصر «القوية» و«الضعيفة» مما يمكن أن يلاحظ في بيت من الشعر الروسي، ولو كان شعرا ينتمي إلى المرحلة «الكلاسية». إن مفهوم التفعيلة هو، حسب قول توماشيفسكي، المظهر الأضعف في العروض القديم[20]. ليست الوحدة الأساسية للإيقاع البيتي، فيما يرى ياكبسون وتوماشيفسكي، هي «التفعيلة الوهمية» وإنما هي الخط البيتي باعتباره قطعة إيقاعية تركيبية أو تنغيمية مختلفة[21].

إن فكرة بنية البيت هذه قد عبر عنها بوضوح في تحليل موسوعي لتوماشيفسكي حول الأيامبي الخماسي عند بوشكين[22]. إلا أن بيلي يرى أن شطراً من قصيدة مكتوبة في هذا الوزن قد كان سلسلة من خمس تفاعيل ثنائية المقاطع معروفة بوصفها تفاعيل أيامبية، « يعترضها التجرد من النبرات». كان توماشيفسكي يفضل الحديث عن متوالية من عشرة مقاطع، موسومة «بدفع إيقاعي» أيامبي، وهذا يتمثل في النزوع إلى وقوع النبر على المقاطع المزدوجة. هذا الدفع الكامن هو، كما يقول المنظر الشكلاني، الشيء الثابت بما فيه الكفاية، وكأن ذلك يجعل من الإنزياحات عن المعيار، ولحظات التوقع المخبط، أشياء ملموسة ودالة إستطيقيا.

وحينما يفحص العروضيون الشكلانيون فحصا مضنياً الهيكل

المصوت لقصيدة ما فإنهم لم يكتفوا بملاحظة عدد المقاطع وتوزيع النبرات في بيت. لقد اهتموا بالاضافة إلى ذلك بموقع النبر في علاقته بالوحدات اللفظية. إن «الحدود اللفظية، كما يؤكدون، هي عامل هام في تصورنا للقصيدة.»

و على غرار أحد رواد العروض المقارن في روسيا فيدوركورش فإن الشكلانيين قد أنكروا تناول البيت بوصفه مجرد سلسلة من الأصوات ومتوالية من المقاطع القوية والضعيفة. لقد حاول ياكبسون جاهداً في دراسته للبيت الشعري التشيكي أن يكشف عن تصادم الحدود المتحركة للكلمات وذلك بربط الأبيات الاربعة الآتية من قصيدة لبوشكين «الغريق»:

a ne to// prokolocu
pritascili // mertveca
nevidimkoju // luna
utoraplivaet // sag

إن بنية هذه الأبيات هي، من وجهة نظر سمعية خالصة، متماثلة كما يؤكد ذلك ياكبسون. فعدد المقاطع فيها جميعا هي سبعة، والدفع الإيقاعي التروخي يتوفر على دفعتين قويتين متحققتين مع جعل المقطعين الأول والخامس ضعيفين. ومع ذلك فإن كون الوقفة البين - لفظية في كل واحد من الأبيات توجد في مواقع متنوعة، ولو كانت تلك الوقفة غير مدركة سمعيا، لهو أثر لا ينبغي أن يتجاهله التحليل الإيقاعي[23].

هناك حالات حيث موقع النبر في كل كلمة يكتسي، كما يشير إلى ذلك ياكبسون في مكان آخر، أهمية مباشرة في التطريز، وذلك في حدود كونه يؤثر على التوزيع النبري المتحقق في بيت ما. ويمكن لهذا أن يحدث في مقطوعات تمثل فيها تنويعات إيقاعية. ونتيجة التوتر بين المعيار العروضي والمادة اللفظية تخضع في الغالب لموضع وقوع الحد

اللفظي. ويمكن أحيانا للإيقاع أن ينتصر على العادة. إذ يمكن تحت تأثير الجمود الإيقاعي للكلمة الوحيدة المقطع التي لا تحمل نبراً أبدا أن تكتسب نبرًا ختاميا، وذلك حينما تتبع منطقيا الكلمة الموالية أو السالفة. والشائع أن مقطعا لا يكون منبوراً عادة، يمكنه أن يحقق علامة إيقاعية، ويمكن عكس ذلك أن تفقد النبر كلمة منبورة في العادة، إلا إذا كانت هذه العملية تقتضي تغييرا للنبر في داخل وحدة لفظية ما. ولكون الأثر كذلك فإن الدفع الإيقاعي يظل جامدا. إن البنية التطريزية للغة الروسية لا تسمح بتغيير داخلي للنبر إذ إن هذا الضرب من الضرورة الشعرية يمكن أن يغير مدلول الكلمة المعنية[24]

وكان هذا يستهدف التفاعل بين الصوت والمدلول في القصيدة وبين التطريز والدلالة. والحقيقة هي أنه بعد مرحلة قصيرة من الإعجاب بالتناغم الخالص، حصل للشكلانيين اليقين بهذا التفاعل. لقد هاجم كل من إيخنباوم وياكبسون وتينيانوف التصور السمعي الخالص للبيت، مخطِّئين المدافعين عنه مثل سييفرس وساران في المانيا وفريير في فرنسا[25]. وقد انتقدوا بشدة عبارة سييفرس الذاهبة إلى أنه ينبغي لمنظر البيت الشعري تبني موقف شخص أجنبي وهو يسمع قصيدة ولا يفهم اللغة التي كتبت بها[26]. وليس هذا القبيل من المواقف مطلوبا نفسيا ولا ممكنا كما يذهب إلى ذلك الشكلانيون. إن البنية المصوتة في لغة ما تدرك، كما أثبت ذلك ياكبسون ومكاروفسكي، أولا وقبل كل شيء، بوصفها نسقا من التعارضات الفونيمية تستخدم لتمييز الدلالات اللفظية أو بوصفها، حسب مصطلحات بلومفيلد[27]، مجموعة من التمييزات الصوتية «الدالة». ويضيف ياكبسون: هذه الهرمية من القيم الصوتية الكامنة في الوعي اللغوي لمجموعة لغوية ما يمكنها أن تتحكم تحكما قويا في استجابة هذا الأجنبي الذي يتحدث عنه سييفرس. إننا حين نسمع عبارة غير

مفهومة نلزم بتدليل أصواتها [أي نجعل لها دلالة] في حدود عاداتنا اللغوية الخاصة. إننا نعمد لاشعوريا حينما نسمع قصيدة مكتوبة في لغة أجنبية إلى تقطيع المتوالية الغريبة من الأصوات إلى ما نفترضه وحدات معجمية وجملية[28]. هذا الإستدلال يسير في الاتجاه المعروف بالتطريز الفونيمي. كان الشكلانيون ينزعون، كما كان ذلك متوقعا، إلى الربط بين دراسة البيت الشعري باللسانيات. وهكذا فقد دافع الشكلانيون عن التحديد الذي يقدمه فيريير للتطريز بوصفه «العلم الذي يدرس أصوات اللغة من وجهة نظر تلك الملامح التي تلعب دورا مهما في عروض لغة ما»[29]. إلا أن الشكلانيين إذا كانوا متفقين مع فيريير في تشديده على أهمية الاعتبارات اللغوية في العروض، فإنهم غير متفقين معه فيما يعود إلى نمط الدراسة اللسانية الأنسب في نظرية البيت الشعري. إن الشكلانيين، وهم يرفضون أطروحة فيريير الذاهبة إلى أن «العروض يهتم أساسا بالصوت لا المدلول»[30]، قد سلموا القياد إلى اللسانيات الوظيفية. لا ينبغي للتطريز أن يتوجه في نظرهم، نحو الفونيتيكا أو الوصف الفزيائي والفزيولوجي لأصوات اللغة، وإنما ينبغي أن يتوجه إلى الفونيميقا المهتمة بدراسة أصوات اللغة ذات الوظيفة اللغوية وهي القدرة على تمييز الدلالات اللفظية[31].

هذا التشديد على الفونيميقا بَدَا أخصبَ. إن التمييز الحاسم بين الفوارق الفونيتيقية الدالة وغير الدالة يفتح إمكان إقامة هرمية العناصر التطريزية لكل لغة. ويقدم، بهذا، أساسا عمليا لإقامة نمطية الهياكل العروضية. هناك مثال جيد على استعمال التصور الفونيميقي لغايات العروض المقارن وهو الذي نقع عليه في كتاب ياكبسون «البيت الشعري التشيكي». يرى ياكبسون بشكل عام، أن اللغة تتوفر على ثلاث وسائل لتحقيق العلامات الإيقاعية (الأزمنة الموسومة لفريير)

وثلاثة أسس إيقاع محتمل: النبر stress أوالنبر الدينامي فالتنغيم pitch أو النبر الموسيقي والكم . إن كل لغة مفردة تيسر في مرحلة معطاة خلال تطورها لواحد من العناصر المشار إليها ليكون المبدأ المنظم لعروضها الخاص .

ورغم ذلك فإن هذا الإختيار يتأثر، كما يؤكد ياكبسون، إن لم يكن محددا كلية، بالوضع الفونيميقي الخاص بالعوامل الثلاثة التطريزية. ومع بقاء كل العناصر الأخرى متساوية، فإن العنصر الصوتي العلاقي الذي يحظى في لغة معينة باحتمالات تحوله إلى أساس للإيقاع هو ذاك الذي يحظى بأهمية فونيمية قصوى. ولذلك فليس صدفة أن يتحول بالتدريج البيت الشعري الروسي خلال تطوره إلى الهيكل النبري. ففي اللغة الروسية حيث يخضع غالبا معنى الكلمة لموقع النبر[32]، فإن النبر الدينامي هو العنصر الفونيمي الوحيد، ويغدو الكم هناك مجرد عنصر ثانوي للنبر. ولأسباب وجيهة فمن الطبيعي أن يكون المد هو المبدأ المنظم في العروض اليوناني حيث الإختلافات الكمية دالة وأن يكون تطريز لغة السربوكرواتية وهي اللغة السلافية الوحيدة الحديثة التي تحمل تنغيما فونيميا يدور حول «النبر الموسيقي».

كان ياكبسون بالغ العناية خصوصا بالسمة المصنوعة في اللغة الشعرية، وكأنه كان يحاول بذلك حصر هذه المسألة هناك. لقد تأكد أن هرمية العناصر التطريزية المحايثة للغة ما ليست هي المحدد الوحيد للنسق العروضي. فما دام الشعر «تعنيفا منظما مسلطا على الخطاب العادي»[33]، فإن اختيار خطاطة عروضية اصطلاحية تأتي متأثرة في كل لحظة بعوامل خارج لغوية مثل «التقاليد الشعرية وسلطة الكلاسيين والتأثيرات الأدبية الأجنبية الفاعلة في تلك المرحلة». ومع ذلك، وكما أشار إلى ذلك تروبتسكوي في نقد ودي لدراسة ياكبسون[34]، لا ينبغي أن ننسى أن صبر اللغة محدود. ففي كل لغة تتوفر عناصر ينبغي

للتطريز أن يستخدمها إذا كان يريد أن يكون حيويا». ينبغي للشكل الشعري أن يعتمد على استخدام الملامح الأساسية للهيكل اللغوي، أي أن يختار القيمة الصوتية «الدالة» كأساس للإيقاع لا أن يعنفها .

يقودنا هذا من جديد إلى مشكلة حدود الضرورة العروضية، وبشكل خاص إلى اطروحة ياكبسون ـ توماشيفسكي حول استحالة تغير النبر داخل كلمة ما في اللغة الروسية. ففي البيت الأول في إنيدا Arma virumque cano نجد الدفع الإيقاعي الدكتيلي يتغير بشكل تعسفي من المقطع الأول إلى الثاني في cano. لا يمكن لهذا النمط من العنف المنظم أن يتحقق في اللغة الروسية، كما أظهر ذلك ياكبسون وتوماشيفسكي. ولنفس السبب، فإن التطريز السيوبركرواتي يتمرد إزاء تغير النبر الموسيقي داخل وحدة لفظية. ويبدو أن المنظرين الشكلانيين قد أوحوا بكون بعض القيم الصوتية لها ثقل خاص في وعينا اللغوي وكأن ذلك يحصل لجعل الشاعر ينساها أويعنفها.

2

يدل الحاح الشكلانيين على الحدود اللفظية بوصفها عاملاً إيقاعياً على الإهتمام الكبير الذي أولوه للدلالة. ذلك الإهتمام الذي ميز المرحلة الأخيرة في دراسة الأوبوياز للبيت الشعري. وتدل على ذلك أيضا محاولاتهم الساعية إلى بلوغ التطريزية الفونيمية[35] . وكان لهذا الوعي، بترابط المظهرين الصوتي والدلالي في اللغة الروسية، أثر فعال على مستويات متعددة في التحليل النقدي. لقد صعدت النظرية الشكلانية من الفونيم بوصفه وحدة صوتية دنيا قادرة على تمييز المدلولات، ومن الكلمة بوصفها الوحدة الدلالية الصغرى المستقلة إلى وحدة أعلى هي الجملة. هكذا بدت مشاكل التركيب الشعري

بوصفها الرابط الطبيعي بين التحليل العروضي الخالص ودراسة الدلالة الشعرية .

كان أُوزِيبْ بْرِيكْ أول من اعتنى عناية بالغة بالإستخدام الشعري للبنيات الجُمَلِيّةِ. وكان يهتم منذ بدايات الحركة الشكلانية بالتكرارات المصوتة؛ وهي التشكيلات الصوتية القابلة للإدراك في البيت الشعري بمعزل عن الخطاطة التطريزية. ففي أول مقالاته حول «التكرارات المصوتة»(36) جرب بريك تصنيفا للصور التجنيسية في شعر بدايات القرن التاسع عشر اعتمادا على معايير من قبيل عدد الصوامت أو المجموعات الصامتية المتكررة أو نظام تواترها وموقع الأصوات المكونة له إزاء الوحدات الإيقاعية. ومما اتسمت به المحاولة اللاحقة لبريك أنها لم تعتن بـ «التناغم اللفظي» وهو الموضوع المفضل في دراسة الأوبوياز الأولى وأنها اهتمت بالروابط القائمة بين الإيقاع والتركيب. أكد بريك في مقالته «الإيقاع والتركيب» (37) أن الحركة الإيقاعية لا تتمفصل بدقة في كثير من القصائد حول عوامل تطريزية مثل توزيع النبرات وحسب وإنما تتمفصل أيضا حول الترتيب اللفظي. التركيب ينطلق هناك من الإيقاع. ويجد النزوع نحو الترتيب المطرد للمادة اللفظية التعبير الإضافي في توازي البنيات الجملية المتوفرة في سطور الأبيات المتجاورة أو المترابطة بطريقة أخرى.

أطلق بريك على هذه الظاهرة «التوازي الإيقاعي التركيبي» وقد تتبعه على امتداد الشعر الروسي خلال عصر بوشكين. ووجد في الأيامبي الرباعي الروسي، والأشد «تقعيدا» من كل الهياكل العروضية الروسية سلسلة من«المحسنات» الإيقاعية التركيبية الثابتة. من هذا القبيل المتواليات: الاسم فالصفة ثم الاسم

krasa,polunochnoj prirody

او الضمير الشخصي والصفة والاسم

moi studencheskie gody [38]

ويمكن أن نقدم مثالا شبيها من الإنجليزية هذه الأبيات الشهيرة لروبير بورن:

o my luve is like a red, red rose
that's newly sprung in June
o my luve is like a melody
that's sweetly played in tune [39]

و لمس ويمزات أيضا [40] في مقاله المستفز Verbal style: logical and contre logical مسألة العلاقة ضمن البيت بين الإيقاع والتركيب. فقال: « إن تساوي الوزن في البيت لا يكون تابعا للتساوي المتوازي للمعنى وإنما يتقاطع معه. إن بيت شكسبير :

of hand, of foot , of lip , of eye , of brow

وبيت ميلتون:

And swims or sinks, or wades, or creeps , or flies

هما مثالان شاذان عن القاعدة [41]. ويمكن للمرء أن يتساءل عما إذا لم يكن حكم ويمزات متسرعا بعض الشيء. هناك، كما بين بريك، مراحل أو مدارس في تاريخ الشعر حيث يمثل تطابق امتداد الوحدات الإيقاعية والتركيبية القاعدة لا الإستثناء .

قد يبادر الشكلانيون إلى أن يضيفوا: إن هذه القاعدة تسمح بكثير من الإستثناءات. لا يكتسي التفاعل بين الصوت والمعنى أبداً مظهراً من التناغم الحميمي. فالبيت الشعري هو نتاج قوتين: هناك الدفع الإيقاعي والهيكل التركيبي. وحتى في القصيدة التي يفترض فيها اللقاء بين هذين الطرفين، فإن التعارض بين هذين النسقين يكون حتميا: إذ يمكن للجملة أن تختتم قبل نهاية الشطر، ويمكنها، كما يحدث كثيراً، أن تتصادف النهايتان. إن المعاظلة الناتجة بهذه الطريقة ترفع، حسب ما يذهب إلى ذلك تينيانوف، التوتر الإحتمالي بين الإيقاع والتركيب.

وبهذه الطريقة يحقق وظيفة شبيهة بتلك الوظيفة الناتجة عن التنويعات الإيقاعية [42].

إن أهمية التركيب بوصفه عاملا إيقاعيا قد شدد عليه بشكل أقوى إيخنباوم في دراسته تناغم البيت الشعري[43]. لقد حاول بريك أن يبين أن التوازي التركيبي يمكنه أن يساهم في الأثرالشامل للقصيدة حينما يساعد الوزن على إبراز الخاصية المنظمة للغة البيت الشعري. لقد تفوق إيخنباوم على بريك في محاولة متحمسة وذلك لتبيان أن ظاهرة تركيبية مثل تناغم الجملة لا يمكنها في نمط معين من البيت الشعري، أن تتحول إلى عامل مساعد وحسب، وإنما يمكن أن تكون العنصر المهيمن أي المبدأ المكون. الواضح أن مفهوم الخاصية المهيمنة مفيد بشكل مزدوج للدارس الشكلاني للبيت الشعري. لقد استعمل هذا المفهوم لتحديد المنظوم بتمييزه عن المنثور تارة كما استعمل لإقامة تمييز بين أنماط من الشعر. فحينما يقرن الشعر في شموله بالنثر يبدو الإيقاع الخاصية المميزة والمبدأ المنظم للغة الشاعر. إلا أن الإيقاع، وبالخصوص الإيقاع في تأويله الشكلاني الواسع، قد كان مفهوما غير متجانس. كان هذا المصطلح، كما رأينا سابقا[44]، يشمل تارة تنظيم العناصرالكمية (التنغيم والنبر والطول) كما يشمل طوراً آخر استخدام خاصية الأصوات اللغوية المفردة اوالإنسجام اللفظي بالإضافة إلى استعمال تناغم الجملة. إن هرمية هذه العوامل تختلف، كما يؤكد إيخنباوم، من نمط من العروض إلى نمط آخر. والحقيقة أن كل واحد من عناصر الإيقاع هذه، وباستقلال عن التوجه الإستطيقي للقصيدة، يمكن أن تكتسب وضع المبدإ الكامن في بنية البيت الشعري .

وانطلاقا من هذا الإفتراض درس إيخنباوم الأهمية النسبية لتناغم الجملة في الأساليب الثلاثة التي كشف عنها في الشعر الغنائي الروسي: الأسلوب الخطابي أوالإلقائي والأسلوب الحواري والأسلوب

التنغيمي أو« الإنشادي». ففي النمط الأول من المنظوم كما يتمثل في أناشيد لومونوسوف يكون تناغم الجملة، كما يؤكد إيخنباوم، ظاهرة ثانوية بدون شك، أو«مصاحبا ثانويا للقاعدة المنطقية». وفي النمط الثاني كما يتمثل في الشعر الغنائي لاخماطوبا، رأى إيخنباوم ميلا إلى غلبة تنوع وحركية التنغيمات الحوارية. وفي البيت الإنشادي وحده نواجه، كما يؤكد ذلك الناقد، استثمارا فنيا كثيفا لتنغيم الجملة: أي نواجه نسقا تنغيميا«متكاملا»يحتوي على ظواهرالتناظر التنغيمي التكرار والإنشاد التصاعدي والإيقاع الخ[45].

ولكي يعزز إيخنباوم هذه الأطروحة فإنه قد وسع مجال الدراسة ليشمل الغنائيين الرومانسيين الروس مثل روكوفسكي وفيت وفي حدود دنيا ليرمونتوف. وفي دراسة تحليلية، وإن لم تكن مقنعة فهي موثقة بشكل جيد[46]، أكد إيخنباوم أنها تستعمل بشكل قصدي التنغيمات الإستفهامية والتعجبية. لقد تم إبراز هذه الهياكل التنغيمية بواسطة أدوات شعرية مثل القلب والتكرار الغنائي أواللازمة أو الإستفهام (هو تكرار سؤال في مقطوعة شعرية) أو «الإنشاد التصاعدي»[47] (جعل السؤال يتطابق مع سطر أو مقطوعة شعرية)[48].

كان التطريز الفونيمي والتوازي الإيقاعي التركيبي و«تناغم البيت» كلها بعيدة عن اهتمامات العروض التقليدي: عن الإحصاء الآلي للمقاطع القصيرة والطويلة والمنبورة وغيرالمنبورة. فبفضل «مفاهيم الفونيم» و«الكلمة» و«الجملة» الموضوعة في موضع المقطع أو التفعيلة كان يثار الإنتباه إلى كيفيات الإنتظام المصنوع لصوت البيت .

وبالنظر إلى المشكلة من الزاوية العلاقية لم تكن هناك إلا خطوة واحدة نحو ما تمكن تسميته المرحلة «الكيفية» أي تاثير التجانس الصوتي الشعري في القيمة الدلالية لكل كلمة أو تأليف كلمات مستخدمة من قبل الشاعر.

لقد قلنا: إن الموقف الشكلاني يوجد بعيداً عن نظريات «التجاوبات» بين المستمع والإستجابات الإنفعالية[49]. ففي كتاباتهم الأولى كان الشكلانيون ملزمين بالإعتقاد في «التعبيرية المحتملة للفونيمات»، إلا أنهم أصبحوا فيما بعد شاكين في إسناد طاقة إيحائية أو تلوين انفعالي محدد إلى الأصوات اللغوية المفردة. لقد شكوا في مشروعية تخصيص الصوائت أو الصوامت بوصفها «حزينة» أو «منشرحة» ونفروا من إسناد الكثير من الأهمية إلى الأدوات الشعرية المحاكية للأصوات. الأصوات المحاكية هي، حسب الشكلانيين، ظاهرة هامشية في الشعر. إن الكثير من التأثيرات الشعرية التي يسندها بعض النقاد إلى مجرد محاكاة للأصوات تخضع في الحقيقة حسب إيخنباوم[50] لمدلول الكلمات المستخدمة[51].

وكان الشكلانيون، بشكل عام، عديمي الثقة في كل النظريات القائلة بالتشابه العضوي بين الدليل والمرجع. إن ربط الصوت بالمدلول يعني بالنسبة إليهم اقامة تناسب بين مختلف طبقات اللغة الشعرية[52] وليس بين موسيقى البيت و«الواقع» وحسب.

والحقيقة أن المنظرين الشكلانيين لم يرفضوا مطلقا الحديث عن «الإشارات الصوتية» للبيت. حينما يستعمل إيخنباوم[53] أو تينيانوف هذا المصطلح فإنهما لا يضمنانه بالضرورة معنى الإيحاء الذاتي لبعض الآثار السمعية. كانت «الإشارة المصوتة» توحي في مصطلحات أوبوياز بتشابه تقريبي بين الفعل التلفظي المضمر لتكرار مصوت معطى - العملية الناشئة حينما ينتج صوت لغوي - وبين إشارة فزيائية. وهكذا فإن التكرار الثلاثي لحرف U المستدير في البيت الأول

U lukọmor'ja dupzelenyj

من قصيدة بوشكين Ruslan i Ljudmila يستشهد به تينيانوف كمثال للإشارة الصوتية الموحية، اعتماداً علي طاقة إقناعية بالغة،

بإشارة واقعية؛ وتنبغي الإضافة أن ما يوحي به هناك ليس إشارات مضبوطة أو غير ملتبسة[54].

هناك طريقة تعبيرية شائعة جدا في اعمال الشكلانيين وهي الإحالة على «تكرار مصوت» . سواء تعلق الأمر بقافية أم بأداة تجنيسية أخرى عروضية . وكأن الأمر يتعلق بـ «استعارة إيقاعية» فريدة أو تشبيه مسموع[55] . وينبغي أن نكرر إن هذه المفاهيم كما أولها ياكبسون وتينيانوف لا تشير إلى أية مشابهة بين الهيكل المصوت والمظهر الواقعي المفترض أنه يوحي به، مشهد طبيعي أو انفعال أو وضع فكري، ما يشار إليه هو التشابه بين مجموعتين من الأدوات أي بين مستويين من الصناعة الأدبية: التناغم الصوتي والتصويرالشعريين. هذه كانت الطريقة المعهودة في طرح المشكل عند الشكلانيين. إن طرفي العلاقة كانا «داخليين» والبيت الشعري المطروح للدرس اعتبر كيانا مستقلا. إن إدراج القافية في الإستعارة أمر يعود في أغلبه إلى المبدإ الأساسي عند شلوفسكي القائل إن الربط، انطلاقا من مشابهة جزئية بين مفهومين مختلفين، هو مبدأ الخلق الشعري الحاضر في كل مكان[56] .

والأهم بالنسبة لمقاربة الشكلاني للدلالة الشعرية كان الإفتراض أن الإيقاع بوصفه عاملا منظما للغة المنظومة يغير و«يمسخ» المدلول . وتكمن الخاصية الأبرز في هذه «الدلالة الممسوخة»، كما كان يقال، في التوجه نحو الكلمة القريبة. إن التنظيم الدقيق للطبقة الصوتية للمنظوم أو كما كان يقول تينيانوف: «إن وحدة بيت ما وتلاحمه»[57] تقرب الكلمات من بعضها البعض، وتجعلها تتفاعل وتتلابس وتتقاطع وبهذا تبرز غنى المدلولات «الجانبية» الإحتمالية. يؤكد إيخنباوم: «إننا نحصل على الملمح الأساسي للدلالة الشعرية حينما يصطدم اللعب بهذه الدلالات الجانبية بالتداعيات اللغوية المعهودة»[58] . وهكذا تميل

المدلولات الأولى إلى فسح المجال للخاصيات «المتأرجحة» للكلمة والثانوية ـ تلك الخاصيات التي تبرز تحت ضغط الهيكل الإيقاعي[59]. يُكسب التقاطع غيرالمتوقع بين الدلالات، وهو شيء معهود في الخطاب الشعري، الكلمات التي يستخدمها الشاعر لوينات دلالية جديدة أو يبعث فيها إيحاءات قديمة كان النسيان قد طواها .

وحينما يقدر معنى القصيدة تقديرا سيئا بين مستويات دلالية متعددة، فإن كلمة الشاعر تميل إلى الاعتماد على السياق إلى أقصى حد مما هو حاصل في الخطاب العادي. ولا يصدق هذا فقط على الكلمة الشعرية المبتدعة حيث يكون «المدلول» التقريبي مستخلصا من الهالة الدلالية للفقرة وللمورفيمات المكونة، وإنما يصدق هذا أيضا على الكلمات الشائعة «المنقولة إلى المنظوم» والمربوطة بمفاهيم مختلفة منطقيا على أساس تشابه عاطفي أو صوتي، إذ يمكنها أن تفقد قيمتها التعيينية بسبب «خاصية ثانوية»، من قبيل لون انفعالي شديد يفرضه الجو العام للبيت أو للفقرة. لقد بين تينيانوف هذه النقطة، ذاكرا بعض الأمثلة البليغة لألكسندر بلوك، ولاحظ أن الكلمات في الشعر الرمزي تترابط فيما بينها بفضل مشابهات عاطفية أكثر مما تترابط اعتماداً على مشابهات منطقية. وفي هذا الشعر أيضا تصبح حدود الأشياء باهتة،فالدليل اللغوي ليست له إحالة وإنما له إيحاء معجمي[60].

الحقيقة هي، كما يقول تينيانوف، أن شدة «اللوينات المعجمية» للكلمة توجد عموما متناسبة تناسباً عكسياً مع قوة «خاصيتها الأولية» أي دقتها التعيينية. وهكذا فإن الكلمات الدخيلة واللهجية والوحشية هي كلمات بدون «مرجع» ممكن الإدراك، ولكنها تتوفر فقط على مدلول تقريبي، وتوحي أكثر من مرة بمشهد طبيعي وتوصل «لونها» إلى المكونات الأخرى المفهومة في السطر أو المقطوعة. ويلاحظ

تينيانوف أنه يمكن أن نعثر على ظاهرة شبيهة بهذا في الخطاب «التعبيري»: ففي سياق مشحون ممتلئ السباب يمكن لكلمة بريئة انفعاليا أن تبدو مليئة بالسباب[61].

إن الأثر الأساسي الذي يخلفه المجموع في الجزء هو مجرد وجه أو مظهر لما سماه موكاروفسكي «الدينامية الدلالية للسياق الشعري»[62]. أما المظهر الآخر غير المنفصل عن الأول فهو تأثير جزء على جزء آخر. إن المنظوم وهو يستجمع طاقة الخطاب في علم الإيقاع الدقيق ويتصرف في الوسيط بطريقة مقصودة، يبرز عديداً من العلاقات بين الكلمات ويقابل التوترات بين عديد من مستويات الدليل اللغوي.

وأحسن مثال على ذلك تحاليل الشكلانيين للقافية. يعتبر جيرمونسكي في دراسته «موضوع الشعرية» القافية ظاهرة معقدة، شأنها في ذلك شأن اي عنصر في البنية الشعرية. فهي بوصفها نمطاً معقداً من التكرار الصائت «عامل تنغيم ومسألة لحن لفظي». وفي الوقت الذي تكون فيه علامة على نهاية السطر فهي عنصر يرتكز عليه البناء العروضي[63].

إلا أن الأمور، كما يلح جيرمونسكي، لا تنتهي كلها هناك. فللقافية مظاهر صرفية ومعجمية أيضا. وهكذا ينبغي أن نفحص ما إذا كانت القافية تقتضي الكلمة باتمها أم أنها تستلزم جزءاً منها فحسب، وإذا كانت تقتضي جزءاً فقط فهل تتصادف القافية مع الجذر أم أنها تقع على الحروف اللواحق؟ إن دارس المنظوم سيتابع الفحص عما إذا كانت الكلمات التي تسلك في خيط القافية منتمية إلى نفس الفئة اللغوية [. . .] أم أنها، على العكس من ذلك، مأخوذة من دوائر صرفية ودلالية مختلفة[64].

وبهذا الصنف الأخير من القافية اهتم دارسو المنظوم الشكلانيون.

كأن يقال لا تكاد القافية تكون أبداً مسألة تناسب خالص أو مسألة تجانس. إن التشابه الصوتي يصبح ملموسا أو إنه يصبح ممتعا إستطيقيا حينما يسقط على الهيكل العروضي عدم التطابق الصرفي أو الدلالي.

كانت هذه الاطروحة تُعَزَّزُ بكثير من الأمثلة الهامة المأخوذة من الشعرالروسـي الحديث. وثبت أن كل الشعراء الروس المعاصرين قد استنفدوا القوافي النحوية حيث يكون التطابق الصوتي مشتقا من أحرف الزيادة المتماثلة وكانوا يسعون بالتدريج نحو «القوافي الصعبة» وعدم التناظر الصرفي.

سواء أكانت هذه الخلاصات العامة مبررة كلية أم لا، فإن الملاحظة التاريخية كانت صائبة. إن تجنب النظم المعاصر للقوافي النحوية هو واقع لا شك فيه. وفوق ذلك فقد سبق للشكلانيين أن ربطوا هذا النزوع بالتشديد الحداثي على استقلال الأداة اللفظية[65]. وحينما تغدو بمثابة عامل ثانوي أي بمثابة لازم لعوامل غير إستطيقية مثل التناظر النحوي أو التوازي التركيبي، فإن الأداة الشعرية لا تكاد تدرك بوصفها أداة شعرية. فحينما تقرن القافية غير المتطابقة الفعل الحالي gerund بالاسم أو تربط وحدتين لفظيتين بوحدة مفردة [. . .] يصبح « العنف المنظم» الذي يمارسه المنظوم على اللغة العادية بارزاً بشكل قوي.

هذه القوافي المركبة أوالمتراكبة التي تكون سببا في إعادة «توزيع الاسم والخاصيات الشكلية للكلمة»[66] (تينيانوف) أي تغييراً في العلاقة بين الجذر واللاحق، قد كانت منذ قرون القاسم المشترك للشعر الهزلي[67]. إن الملمح البارز للمنظوم التجريبي المعاصر يكمن، كما يؤكد الشكلانيون، في استخدام هذه التقنية في الكثير دون دواعٍ هزلية أي باستخدامها بغاية واحدة هي «إبراز الأداة»[68].

وما ينطبق على القافية يمكن تطبيقه على الأنماط الأخرى من

التنغيم اللـفظي. إن «علاقة التماثل الصوتي» (مصطلح و. ويمزات) ينجذب حتما نحو اللعب اللفظي.

إن التشريح الشكلاني للشعر يشير إلى إمكانيات عديدة محايثة للعب اللفظي. ويبدو أن السياق الشعري، يُيَسِّر، كما لوحظ ذلك، الآثار المنمقة واللعب بالمشترك اللفظي. يمكن لتلاحم سطر المنظوم، المعتمد عند تينيانوف، أن يخلق تشابه أصل مشترك أو قرابة دلالية حيث لا وجود لشيء من ذلك. «فإذا سطرت بانتظام كلمات متنافرة لكنها متشابهة صوتيا فإنها ستغدو متقاربة كما يقول تينيانوف»[69]. لقد حلل ياكبسون، بشكل مثير، «الإتيمولوجيا الزائفة» عند كليبنيكوف: وذلك حينما قرن كلمات متشابهة صوتيا مثلMec (سيف) و Mjac (كرة). قد جعلهما الشاعر المستقبلي الروسي ترنان وكأنهما مشتقتان من جذر واحد[70].

كان التقريب المتبادل بين كلمات لا تجمعها أية علاقة (تينيانوف)[71] مجرد مظهر واحد من المشكل. هناك تقنية أخرى بنفس القدر من الفعالية، وهي تعتمد على إعادة إحياء الإتيمولوجيا الحقيقية للكلمة. وقد تعتمد، بشيء من التعميم على اللعب بألفاظ أكثر من متقاربة في الظاهر.

وكما أشرنا سابقا، فإن ياكبسون قد عثر على مثال متطرف لهذه الأداة في القصيدة التجريبية لكلبنيكوف سحر الإبتسامات [72] القائم على مجرد مشتقات smex (الإبتسام في الروسية). إن اللعب الشعري بالصيغ المشتقة يحقق، في رأي الناقد، المورفيم، وذلك بالتشديد الحاسم على الجذر المتكرر وبالإبراز، في الآن نفسه، للتميزات الدلالية الدقيقة بين كل واحد من اللواحق.

كانت الدراسة الشكلانية لبنية المنظوم قفزة نوعية بالمقارنة مع مناهج علم الإيقاع التقليدي. فياكبسون يطأ أرضا صلبة حينما يسند،

سنة 1935[73] إلى حركة الشكلانيين الروس كونهم «قد ربطوا التطريز باللسانيات والصوت بالمعنى والإيقاع والتنغيم بالتركيب... كما استبعدوا الدراسة المعيارية للمنظوم والمتعارضة الجامدة الوزن/ الإيقاع»[74].

قد يكون الربط بين الصوت والمدلول الإنجاز الأهم من بين الإنجازات التي أشار إليها ياكبسون. فالنظرية الجشطالطية في لغة المنظوم فتحت المجال أمام الشكلانيين لكي يفهموا ما سماه موكاروفسكي «الدينامية الدلالية الخاصة» أو باستخدام المصطلح المفضل عند وليام إمبسون، الغموض الأساسي للسياق الشعري.

هذه الرؤية الجوهرية استثمرت بفعالية في دراسات ومقالات عديدة، وبالخصوص في كتابات المرحلة البنيوية الأخيرة. تكفي الإشارة إلى ملاحظات ياكبسون حول مرونة الدلالة التصويرية عند بوشكين، وبحث موكاروفسكي في مستويات الدلالة في شعر ماشا. صحيح أن المدرسة الشكلانية لا تستطيع ادعاء أي تشريح مستقص لأنواع الغموض الشعري شبيه بالدراسة الذكية لوليام إمبسن. ومع ذلك فإن المبادئ المنهجية التي أقرها ياكبسون وموكاروفسكي وتينيانوف قد وفرت لإمبسون روسي أو تشيكي في المستقبل مجموعة من الأدوات المفهومية والإجرائية.

الهوامش

(1) ينظر الفصل الثالث والرابع من هذا الكتاب

(2) Boris Tomasevskij, "La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie", Revue des études slaves, 1928, VIII

(3) Boris Tomasevskij, O stidie, leningrad 1929 p. 8

(4) Jurij Tynjanov, Problema stichotvornogo jazyka, leningrad 1924

(5) يجب أن نلاحظ أنه إذا كان التعريف الذي نضعه مرناً جداً، فإنه يبعد استخدام مصطلح إيقاع المطبق على الفنون المكانية (لقد كان بريك واضحاً بصدد هذه المسألة على وجه الخصوص) . كان الشكلانيون يلحون على الدورية ، ألا وهي تكرار (recurrence) ظواهر متشابهة في الزمن بوصفها خاصية ملازمة للإيقاع.

(6) Boris Tomasevskij, O stixe, P. 257

(7) نفسه ص 312

(8) Jurij Tynjanov, Archaisty i novatory, leningrad 1929, p. 409

(9) Boris Tomasevskij, "Ritm prozy", O Stixe

(10) René Wellek und Austin Warren, Theory of literature

(11) Boris Tomasevskij,in o stixe

(12) ينظر الجزء الأول من هذا الكتاب الفصل 17 ص 104

(13) Boris Tomasevskij, O stixe, p11.

(14) ينظر الجزء الأول من هذا الكتاب الفصل الثاني ص 50

(15) S. Francisczek Siedlecki, "o swobode wiersza polskiego Skamander 1938, III, 104

(16) Boris Tomasevskij, O stixe, p. 11

(17) Wellek,Warren, theory of literature

(18) Boris Tomasevskij, O stixe, p. 260

(19) لقد قدم وليك ووارين صياغة لهذه العلاقة بشكل موجز إلا أنه مفيد في نظرية الأدب

(20) Boris Tomasevskij, O stixe, p. 138

(21) إن المصطلح الأول يستخدمه جيرمونسكي في كتابه النفيس «المدخل إلى العروض» (لينينكراد1925) والثاني يستخدمه توماتشيفسكي.

(22) Boris Tomasevskij, "Pjatistopnyj jamb Puskina", O stixe, p.138 - 253

(23) Roman Jakobson, O cesskom stixe, Berlin 1923

(24) نفسه

(25) Boris Eichenbaum, Melodika stixa, Petrograd 1922;
Roman Jakobson,O cesskom stixe, Berlin 1923;
J.Tynjanov, Problema stichotvornogo jazyka leningrad 1924

(26) E. Sievers, Deutsche Verslehre 1
وقد استشهد به ياكبسون في o cesskom stixe

(27) L. Bloomfield, language, New York 1933

(28) Roman Jakobson,O cesskom stixe

(29) نفسه ص 45

(30) نفسه

(31) نفسه

(32) ومن هذا التعليق فإن الكلمة Muka قد تعني الطحين كما قد تعني العذاب وذلك تبعا لكون U منبوراً أم غير منبور

(33) Roman Jakobson, O cesskom stixe, p. 16

(34) ينظر Slavia, II, 1923 - 24

(35) ينظر الجزء الأول من هذا الكتاب الفصل الخامس ص 124 - 5

(36) ينظر Osip Brik, "Zvukovye povtory ", Poétika Petrograd 1919

(37) Osip Brik, " Ritm i sintaksis", novyj lef 1927, Nr. 3 - 6

(38) إن الأطراف المتوازية هي في بعض الأمثلة التي يستشهد بها بريك أنصاف أبيات. يستشهد بريك بأمثلة من قبيل "bez upoenij, bez و"zelanij حيث نجد كل نصف بيت متكونا من حرف جر هو "bez" ومن اسم مجرور

(39) إن اهتمامي يتجه بالخصوص نحو الموازنة الإيقاعية ـ التركيبية بين البيتين الثاني والرابع من مقطوعة بورس، وإن التجاوب الجزئي بين البيتين الأول والثالث فهو نتاج ثانوي للتكرار [نترجم المقطوعة بما يلي: «إن حبي وردة حمراء صفراء، تتفتق للتو في يونيو. إن حبي لحن موقع بنبرة عذبة»]

(40) W. K. Winsatt, Jr. "Verbal style: Logical and Counterlogical", pub. of Modern language Association, LXV, 1950 p.p. 5 - 20

(41) نفسه ص 10 [نترجم أبيات شكسبير وميلتون ب : «من اليد، من القدم من الشفه من العين من الحاجب» «ولا شيء أو يغوص أو يربط أو يزحف أو يطير»].

(42) Jurij Tynjanov, Problema stichotvornogo jazyka

(43) Boris Eichenbaum, Melodika sticha, Petrograd 1922

(44) ينظر الجزء الأول من هذا الفصل

(45) Boris Eichenbaum, Melodika stixa, p. 10

(46) "Melodika sticha" Voprosy teorii literatury, lenigrad 1928, p. 89 - 153)

(47) لقد كان الشكلانيون يتنكبون عموما عن اقتراض مفاهيم من دراسات فنون أخرى، إلا أن إيخنباوم قد استفاد كثيرا، حينما درس الشعر المتغنى به من المصطلحات الموسيقية مثل النغم والتكرار وما يشبههما.

(48) لقد طبق إيخنباوم هذه الحدوس على شعر ليرمونتوف وطبقها جزئيا على أشعار أنا اخماطوبا.

(49) ينظر الجزء الأول من هذا الكتاب الفصلان الثاني والعاشر

(50) Boris Eichenbaum, "O zvukach v stixe", Skvoz' literaturu, leningrad 1924

(51) لقد طرح رانسوم مؤخرا اطروحة شبيهة كما لاحظ ذلك وليك ووارين في Theory of literature p 163

(52) لقد كان هذا الموقف جزءا مكملا للمفهوم الشكلاني [المدلول] باعتباره ظاهرة لغوية أكثر مما هو جزء من واقعة خارج اللغة

(53) Jurij Tynjanov, Problema stichotvornogo jazyka; Boris Eichenbaum, Anna Achmatova, Petrograd 1923

(54) Problema stichotvornogo jazyka, p. 10

(55) نفسه ص 117

(56) Viktor Sklovskij, "Svjaz' priemov sjuzetoslozenija s obscimi priemami stilja" , Poétika, Petograd 1919

(57) Jurij Tynjanov , Problema stichotvornogo jazyka

(58) Boris Eichenblaum,Anna Achmatova, p. 108

(59) Jurij tynjanov , Problema stichotovornogo jazyka, -

(60) نفسه ص 57 وما يليها

(61) نفسه

(62) Jan Mukarowsky, Kapitoly z ceské poetiky, Prag 1941, p.p. 133 - 4

(63) Viktor Zirmunskii, "Zadaci poétiki", Voprosy teorii literatury, leningrad 1928, p. 49 - 50

(64) نفسه

(65) Jurij Tynjanov, Problema stichotvornogo jazyka

(66) نفسه

(67) نعثر في الشعر الأمريكي على كثير من القوافي من هذا النمط وذلك في أشعار أوكدن ناش، مثل a depot - heap o (The Ogden Nash Pochet Book 1944, p.9

(68) Roman Jakobson, Novějsaja russkaja poézija Prag 1921

(69) Jurij Tynjanov, Archaisty i novatory, p.560

(70) Roman Jakobson, Novejsaja poézija, p. 49 - 50

(71) Jurij tynjanov, Archaisty i novatory, p. 560

(72) ينظر الجزء الأول من هذا الكتاب الفصل الثاني

(73) ينظر نقد رومان ياكبسون لبيبليوغرافية م . ب. يستوكمار للدراسات الروسية حول العروض، في Slavia العدد 1935) XIII) ص . ص .416 - 31

(74) نفسه ص 417

الأسلوب والبناء

1

إننا بالصعود من التناغم الصوتي إلى الدلالة ومن الشكل الخارجي إلى الشكل الداخلي، ندخل بدون شعور المملكة المسماة عموماً الأسلوبية. لقد بدت مجهودات الشكلانيين في هذا المجال مثمرة أيضاً، وهي مجهودات قلما لقيت التأييد. لا يمكن، حينما تدقق العبارة، أن يكون الشكلانيون موضع اتهام بقلة العناية بالجوانب المعجمية والجُمَلِيّةِ للغة الشعرية. إلا أنهم ظلوا بعيدين نسبياً عن بعض مجالات البحث التي تَعُودُ عادة إلى دراسة الأسلوب. لقد جعلتهم ميولهم المضادة للسيكولوجية في منأى عن تأثير المدرسة المثالية الجديدة الألمانية، مدرسة كارل بوسلر وليوسبيتزر اللذين حللا أساليب الكُتَّابِ منفردين كما حللا أساليب مدارس الشعر بوصفها تجليا من تجليات الشخصية أو طبائع الجماعة[1]. لقد كانت إجراءات الأسلوبية القديمة مثل تصنيف المجازات قليلة الإغراء لمنظري أوبوياز. وحصل نفس الشيء مع التحليل الأسلوبي الشائع والمبتذل حيث التعميمات المتألقة حول الجمال وغنى لغة الشاعر تأتي مصحوبة بتعداد آلي للمحسنات البلاغية التي يستعملها الشاعر.

إن غياب الثرثرة الإنطباعية، أو هذر البلاغة التقليدية، من

الكتابات الشكلانية أمر لا ينبغي التأسف عليه. ومع ذلك فإن المرء يتمنى لو أن الشكلانيين اهتموا بنفس العمل المثمر الذي شرع فيه بعض النقاد الجدد الأنجلوأمريكيين: وهو عمل الكشف عن الهياكل العامة للتصوير وربطها بالبنية الكلية للمدلول الماثل في أثر معين أو في مجموعة من الآثار[2]. ويمكن أن تنسب قلة الإهتمام بالمجازات إلى عدم استعداد الشكلانيين للاقتناع بكون الصورة تمثل السمة المميزة للغة الشعرية[3]. ينبغي أن نضيف: إن الموقف الشكلاني الأول حول «الصور» وهو الموقف كما صاغه شلوفسكي في مقالته: «الفن كأداة» قد تم تعديله. فقد أصبح الموقع الأساسي للإستعارة في الكتابات الشكلانية الأخيرة أمراً مؤكداً جزئياً.

وتشهد على هذا محاولة جيرمونسكي وضعَ نِماطَةٍ للأساليب الأدبية. لقد قدم هذا المؤرخ الفذ للأدب، في مقالة له حول «الشعر الكلاسيكي والشعر الرومانسي»[4] الاستعارة باعتبارها ملمحا مميزاً للأسلوب الرمانسي وبوصف الكناية ملمحا مميزاً أساسيا للأسلوب الكلاسيكي. واستخدم ياكبسون في مقالة له حول نثر باسترناك[5] ثنائية «محسنات المشابهة» و«محسنات المجاورة»[6] أساسا لتمييزات أشد جوهرية، وأكد في استطراد نظري مستفز، أن الشعر ينجذب أكثر نحو الاستعارة في حين يميل النثر إلى الكناية. وهذا الاستدلال يتوازى أو يتمم المفهوم التينيانوفي عن القافية بوصفها استعارة مسموعة[7]. يقول ياكبسون: «إن الشعر يقوم على الربط بين المتشابهات، فالتماثل الإيقاعي لكل سطر هو ضروري لكي ندرك الشعر، أي النظم. وقد يقوى التوازي الإيقاعي حينما يكون مصحوبا بإدراك المشابهة على مستوى التصوير[8]» وليس الأمر كذلك بالنسبة للنثر السردي: فالقوة الدافعة هنا ليست هي المشابهة ولكنها الربط بالتجاور، الذي يوجد في صميم الكناية. «وبقدر ما يتطور السرد، ينتقل موطن تسليط الضوء من

شيء إلى شيء آخرقريب، داخل حدود الزمان ـ المكان الفيزيائي أو حدود السببية». ومع ذلك، يستخلص ياكبسون، فإن الشيء الذي لا يمكن للشعر أن ينفلت من قبضته هو الاستعارة، وبالنسبة إلى النثر فهوالكناية[9]».

إن الحجة المعروضة اشتهر بها المنظر الشكلاني الأكثر حكمة لمسألة التصوير في الكتابة الإبداعية. يمكن لنظرية ياكبسون التي ترفع الاستعارة إلى قمة القيادة في مملكة الدلالة الشعرية أن تفهم بوصفها هجمة معاكسة لهجمة شلوفسكي ضد العقيدة التي تعتبر الشعر تفكيراً بالصور. والحقيقة أننا لا نواجه طلاقا ذاتيا. وإنما نواجه تغييراً في مواطن التشديد.

حينما اعترض شلوفسكي على اعتبار التصويرية أساس الفن الشعري، وحينما يعتبر المجاز مجرد إحدى الأدوات الشعرية الكثيرة المتوفرة لدى الشاعر، فإنه لم يقوِّمْ بما فيه الكفاية دور الصورة. وينبغي أن نتذكر في نفس الآن أن إستطيقا شلوفسكي تَوَّجَتْ المبدأ الذي يبدو كامناً في الصورة الشعرية وهو مبدأ التغيير الدلالي بوصفه القانون العام للخلق الأدبي.

ومن حيث الجوهر فإن فكرة شلوفسكي عن الفن الشعري لا تضر كثيراً بالتصوير كما يبدو لنا لأول وهلة. وحينما تخلص الموقف الشكلاني الأرثوذوكسي من المبالغات المقصودة ومن الهذيان السجالي فقد تحول إلى مفهوم الاستعارة بوصفه المكون الأول على مستوى الدلالة الشعرية ضمن المبدإ الشعري .

ينبغي التشديد على ما سلف قوله. وفي آخرالتحليل فإن المعارضة الشكلانية البنيوية للإلحاح التقليدي على «محسنات الخطاب» لم تكن مشكلة عداء ضد الاستعارة، فلا شيء يمكن أن يلتذ به الناقد الشكلاني كما يلتذ «بتوحيد الأفكار المتباعدة»[10]. وإنما كانت الشكلانية

تنفر من تحديد الخطاب الشعري بمنطق معجمي خالص. لقد سبق أن لاحظنا أن الشكلانيين قد اعتبروا مهمة الشاعر تسعى إلي تحقيق كل عناصر البنية اللغوية. إن الميل إلى «التغيير الدلالي» كما قيل، يفرض على مستويات متعددة في الكلام الشعري، أما المجاز فمهما كانت الأهمية الإستراتيجية لدوره في دائرة المعجم الشعري فإنه يمثل واحداً وحسب من هذه المستويات.

وهذا هو بالأساس ما كان ياكبسون يفكر فيه حينما استشهد بقصيدة بوشكين «المجردة من المحسنات»: «لقد أحببتك يوما» بوصفها برهاناً على أن الشعر يمكنه أن يستغني عن الصور[11]. وحينما يشدد ياكبسون على أن القصيدة الغنائية ترتكز على الإستعمال الحاذق لتناغم الجملة والتقابلات الصرفية[12] فإنه يوحي بذلك لكون الدلالات النحوية يمكنها أن تستخدم من قبل الشاعر كما يستخدم الدلالات المعجمية. لقد طرح التماس الشكلانيين للمبدإ الإستطيقي الموحد، بشكل شامل، مسألة طبيعة وموضوع الأسلوب الشعري: وهذا مصطلح مفتاح آخر في النقد الأدبي. لم يكن تناول الشكلانيين لهذا المفهوم النقدي الذي أسيء استعماله كثيراً بنفس القدر من الدقة التي عولج بها مفهوم «الإيقاع» ومع ذلك فإن النقاش قد كان على وجه الإجمال بعيدا عن العقم .

يبدو أننا نواجه، مرة أخرى، في هذا المفهوم، ما نسميه التحديد «الأقصى» والتحديد «الأدنى». يمكن أن نلقى مثلا من التحديد الأول في مقال جيرمونسكي، «موضوع الشعرية»[13] حيث يحدد الأسلوب بوصفه مجموع الأدوات الشعرية المستخدمة في الأثر الشعري، والمبدإ الإستطيقي الكامن الذي يُؤَمِّنُ وحدة المجموع ويحدد وظيفة كل جزء مفرد. ويمكن لتصور الأسلوب، بمثل هذا الإتساع، أن يشمل، كما هو واضح، مستويات غير لفظية في الأثر الأدبي. والحقيقة أن

الأسلوبية كما يؤولها جيرمونسكي تشمل مسائل البناء والموضوعات.

واتخذ أغلب ممثلي الشكلانيين مواقف أشد تخصيصاً. فهذا إيخنباوم يؤول في دراسة له عن أنا أخماطوبا[14]، شأنه شأن جيرمونسكي، الأسلوب بوصفه «وحدة غائية» للأدوات المتمفصلة حول أثر إستيطيقي. إلا أنه قد حصر بطريقة حكيمة محتوى تحليله الأسلوبي في الأدوات اللفظية، أي الإستخدام الشعري للأدوات اللغوية.

لقد كان هذا المنظور مفيداً لإيخنباوم لتشريح «شعرية» أخماطوبا. ولقد تم استحضار مفهوم المهيمنة مرة أخرى حينما رأى أن الأسلوب الشعري لأخماطوبا قد «هيمن» عليه ميل إلى الكثافة وقوة التعبير، وهو بالغ التباين بفصاحته، إن لم يكن مهذاراً، عن أسلاف الشاعرة من الرمزيين[15]. وبعد أن أقام إيخنباوم الصفة الشكلية هذه Gestaltqualitat عمد إلى الكشف عن أثرها في تركيب الشاعرة (الجمل المختصرة والإنتقالات التركيبية المتقطعة) والتناغم (الإشارات التلفظية القوية أكثر مما هي آثار سمعية سلسة) والكشف عن أثرها في معجمها المبعثر الملموس وشبه النثري .

لقد اعتبر بعض الدارسين الشكلانيين وشبه الشكلانيين مصطلحات إيخنباوم المرجعية مصطلحات فضفاضة بشكل محرج. فهذا فيكتور فينوكرادوف يدين محاولات إنشاء «الشعرية» التامة للفنان الأدبي بوصفها فجة وغير علمية. وأكد أن دراسة الأسلوب ينبغي لها أن تسلط الأضواء على الجوانب المميزة لمعجم الشاعر، مع عناية خاصة بالصيغ [الموتيفات] اللفظية الثابتة أي بالكلمات وتأليفاتها المفضلة عند الشعراء أو المدارس الشعرية المدروسة. إن قصيدة أخماطوبا الغنائية المصاغة صياغة ناضجة تقدم، في نظر إيخنباوم وفينوكرادوف، مثالا موضحا. وفي دراسة سابقة لأسلوب أخماطوبا[16] اقترح فينوكرادوف

إقامة «الشبكات الدلالية» المخصوصة ـ حشود من الكلمات المتمحورة حول بعض الألفاظ المفتاح .

لم يندهش إيخنباوم ، فقد اتهم فينوكرادوف بالجهل بالوظيفة الإستطيقية للأدوات اللفظية وكتب يقول: «إن تطبيق المناهج اللسانية التي تعزل الكلمات المفردة بوصفها مراكز جذب دلالية لهو إجراء بالغ الميكانيكية، مادام لا يراعي تمام المراعاة السياق الشعري. ينبغي للوعي اللغوي، (مصطلح فينوكرادوف) ولغة الشاعر العادية المشكلة بقوانين ومواضعات فنية فريدة أن تقبلا بوصفهما ظاهرتين مختلفتين بشكل أساسي». «يتجلى ضعف منظور فينوكرادوف، في رأي إيخنباوم، في خطإ مبتذل ولكنه دال، وذلك حينما درس ما زعمه حشداً دلالياً موجوداً عند أخماطوبا ـ مجموعة من الكلمات تتمحور حول مفهوم الغناء ـ فقد اعتبر لفظة zuravl دالة على كركيا (طائر) بدل لقلاق الدالة على بئر خربة (تستعمل كلمة zuravl للدلالة على اللقلاق والكركي)[17] .

وبغض الطرف عما إذا كان إلحاح منظر أوبوياز «مفهوميا» أم «ماصدقيا»، «لسانيا» أم «إستيطيقيا» فقد قبل بسرعة اعتبار مفهوم الأسلوب الأدبي بوصفه مبدأ كامناً في الأثر الأدبي، مجرد مظهر واحد من مظاهر المشكلة وقد اتضح بسرعة أن لأسلوب أديب ما يمكن، بل ينبغي، أن يُدْرَسَ في علاقته بصيغ الخطاب غير الشعرية، وليس في علاقته بالعناصر «الداخلية» وحسب، أي بمجرد الإحالة على مواضعات أدبية أخرى. وقد عبر فينوكرادوف عن ذلك بقوله: «ينبغي للجهاز الأسلوبي لأثر أدبي ما أن يدرس في سياقين اثنين: الأول هو سياق الصيغ الفنية للغة الأدبية. والثاني هو سياق الأنساق اللغوية الإجتماعية القابلة للإدارك داخل اللغة المتحدث بها والمكتوبة لدى الطبقات المثقفة »[18] .

لم يخف عن نظر أي أحد من منظري أوبوياز كون السياقين هما بالتساوي جوهريان. تنسب الإستطيقا الشكلانية، كما صاغها شلوفسكي وتينيانوف، المتعة المستخلصة من الأدوات الفنية إلى الشعور بالبعد عن المعيار[19]. ومع ذلك فإن واحدا من العناصر الجوهرية لهذه الخاصية هو الإنحراف عن الإستعمال اللغوي العام قيد الاستعمال. إن اللغة الشعرية تدرك، فيما يرى الشكلانيون، ضد أرضية الخطاب العادي. لا نستطيع أن نقدر ولا أن ندرك انحراف الشاعر الفني عن المعيار، مالم يكن المعيار راسخا في وعينا. وبعبارة أخرى فإنه ينبغي لإستجابة ملائمة إزاء أسلوب أدبي ما أو وصف هذا الأسلوب، أن تكون في نفس الآن على علم بطبيعة هذا الشيء الذي يمسخ، أي ينحرف عنه وبنمط هذا المسخ الخلاق. قد يفتح هذا الإفتراض سلسلة من المشاكل التي لم تخصص لها الأسلوبية القديمة إلا اهتماماً ضعيفاً. فالتمييز بين اللغة الشعرية واللغة «العملية» لم يكن هو كل الحقيقة، إذ أن اللغة العملية ليست ظاهرة متجانسة. وقد تأكد الشكلانيون بدقة بفضل التعاون مع اللسانيات الحديثة، من التمييز الوظيفي للغة ومن التقسيمات العديدة للغة «العملية».

لقد كتب ياكوبينسكي: «إن نشاط الإنسان الخطابي هو ظاهرة معقدة ولا يعود هنا التعقيد إلى وجود ألسن ولغات مهنية متعددة تمتد من لهجات الشرائح الإجتماعية إلى اللغات الفردية وإنما يعود أيضا إلى الإختلافات الوظيفية داخل كل واحد من هذه الانساق اللغوية[20]» ويتابع ياكوبينسكي. «ليست الإعتبارات التاريخية والجغرافية أو الإجتماعية العوامل المميزة الوحيدة. إذ لا يقل أهمية عن ذلك مقصود عملية القول القائمة. إذ يمكن للمرء أن يتساءل عما إذا كان يقصد إلى نقل خبر أم أن المقصود هو بعث استجابة انفعالية، وعما إذا كان موجها إلى التوصيل شفويا أم أنه ليس كذلك، وعما إذا كان المخاطب

هو العموم أم أنه مجموعة مختارة[21]». إن العبرة المنهجية المستخلصة مما سلف واضحة جداً، فبالإضافة إلى تحديد المبدإ الإستيطيقي الكامن في مجموعة معطاة من الإنحرافات عن الإستعمال العام، ينبغي تحديد مستوى الخطاب غير الأدبي الذي يربط به أثر أدبي معين. ينبغي للتحليل الأسلوبي أن يبين، في كل حالة معينة، النقطة المرجعية غير الأدبية، النمط الذي تمكن مقارنته باللغة العملية .

وأدى هذا الأمر، بشكل مباشر، إلى المشكلة التي سماها تينيانوف «توجه الخطاب» من أجناس شعرية متعددة[22]. وقد استخدم تينيانوف في مقالته حول الشعر الروسي في القرن الثامن عشر[23] هذا المفهوم حين حدد الأنشودة [الأود] بوصفها جنسا خطابيا، أي جنسا موسوما بـ «التوجه نحو التوصيل الشفوي» وقد وفق إيخنباوم أكثر في تطبيق معيار تينيانوف. ففي دراسة تقدمت الإشارة إليها[24] ميز بين أساليب ثلاثة في الشعر الغنائي الروسي: الخطابي والحواري والإنشادي.

حينما عمد الشكلانيون إلى تناول أسلوب الكاتب الروسي في القرنين17و18 بدت المقولات اللسانية ملائمة. لقد كانت هذه مرحلة تاريخ الأدب الروسي حيث الاختلافات الصوتية والصرفية تتحول بسهولة إلى مادة أسلوبية.

إن اللغة الأدبية الروسية، كما نعرفها، هي خلق هجين. إنها في أصلها مزيج من اللغة الروسية الأصلية ومن بعض عناصر اللغة السلافية الكنيسية، وهي الوسيط الأدبي الأساسي في روسيا ما قبل بيترينا. هذان العنصران اللغويان المتقاربان رغم اختلافهما يتطابقان بشكل إجمالي، مع مجالين مختلفين للخطاب: المجال «الأعلى»، وهو مجال التعليم، والمجال «الأدني»، وهو مجال التداول العامي.

وكما أشار تروبتسكوي، فإن هذا الأصل المزدوج للغة الروسية الأدبية ينعكس في غناه بالمترادفات أو بعبارة أدق في غناه «بعلاقات

اللوينات الدلالية». هناك سلسلة من مفاهيم اللغة الروسية التي تسمح بعبارتين لفظيتين، الأولى سلافية كنيسية والثانية من أصل روسي. الكلمتان تختلفان بالمدلول: كلمة اللغة السلافية الكنيسية اكتسبت لونا مهيبا وشعريا، نفتقده في اللفظة الروسية المقابلة، أو إذا لم يحصل ذلك، فإن كلمة اللغة السلافية الكنيسية يكون لها مدلول إستعاري أو مجرد، في حين أن الكلمة الروسية تكون لها دلالة أشد حسية[25]»

هذه الثنائية، ولو أنها تساهم في غنى مترادفات المعجم الروسي الراهن فإنها لا تظهر جيدا في الروسية المعاصرة. فخلال القرنين الأخيرين نجد الكثير من الألفاظ السلافية الكنيسية قد أصبحت غير مفهومة إطلاقا بالنسبة إلى الروسي المثقف، وأصبحت بالتدريج ضائعة. وفي بعض الحالات فإن المشابهات بين التنويعين الروسي والسلافي لا تعود مدركة. أو أن الصفة الروسية تضيع والتنويع السلافي يصبح أصليا. إلا أن التفاعل في مرحلة تشكل اللغة الروسية الأدبية بين صيغ الروسية العظيمة ومقابلاتها القديمة قد كان عاملا أسلوبياً أساسياً وأصبح في الغالب استعمال صيغة لفظية قديمة أو بنية جملية عتيقة فعلا ينتمي إلى الإختيار الإستيطيقي.

لقد كشف فينوكرادوف عن هذا الأمر في دراسة عميقة لـ «سيرة القسيس أڤاكوم»[26] وهي واحدة من الآثار الأدبية الأكثر تميزاً في الأدب الروسي للقرن السابع عشر. فحينما درس فينوكرادوف الإستخدام التعبيري للغة سيرة أڤاكوم لم يعجز عن إقامة علاقة واضحة بين النسيج اللفظي والقصد الأسلوبي. وكشف عن كون التفاعل بين الألفاظ السلافية والألفاظ العامية في الأسلوب الهجين في كتاب الحياة يتطابق مع الإنتقالات السريعة من الفصاحة الإنجيلية للسجال الديني إلى الواقعية المنزلية للفقرات السردية .

ومن حيث الجوهر فإن نفس الطريقة قد طبقت، على صعيد

أعرض وبنجاح أقل في دراسة فينوكرادوف الموسعة حول أسلوب بوشكين[27]. فالأساس اللفظي لشعر بوشكين قد تم تحليله هنا إلى أجزاء مثل الكلمات السلافية وعناصر الخطاب الشعبي وكلمات لغات الغال والكلمات التوتونية [الألمانية].

اتخذ فينوكرادوف طريقة شبيهة بهذا في تحليله اللساني المفصل لرواية الزوج لدوستويفسكي. فقد رأى الناقد في الخطاب البالغ أقصى حدود الأسلبة كولجادكان، وهو البطل شبه الأحمق في الرواية، عديداً من الطبقات الأفقية: هناك «العامية» وعبارات من اللغة المشتركة الدنيا، إضافة إلى العبارات الإدارية الرنانة أحيانا والعتيقة طوراً آخر. وهناك في الكثير«كلمات نائية» ذات أرومة أجنبية[28].

إن اهتمام الشكلاني بـ «توجيه خطاب» الأدب الخيالي ووعيه بالإمكانيات الأسلوبية الداخلية في عديد من أنماط النشاط الخطابي، قد تم التعبير عنه في نزعة غالبة نحو دراسة أسلوب أثر أدبي ما بوصفه تناوب عديد من أنماط الحديث النفسي والحوار[29].

لقد نبه ياكوبينسكي في مقالته المثيرة «الحوار»[30] على الإختلافات الأسلوبية الأساسية بين الحديث الذاتي والحوار وذلك بربط بنية الحديث الذاتي المتسعة والمتماسكة بـ «الإنسياب» و«الآلية» المحذوفين في الحوار. وطرح ياكبسون المشكلة بألفاظ أشد مناسبة للفن الأدبي، وذلك في تحليل بنيوي لقصيدة من القرون الوسيطة التشيكية «نقاش بين الروح والجسد[31]» وقد فحص الإستعمال الفني لواحدة من صيغ الحوار، ذلك الذي كان معهوداً في أدب القرون الوسيطة وهو الحوار اللاهوتي. وهذا استعراض لفظي تكون نتيجته محددة بشكل مسبق. ولاحظ التركيب المتأرجح للقصيدة «وتوازيها الطباقي الدرامي» واللون الانفعالي الشديد للتواصل بين الأبطال، كما لاحظ توجها واضحا نحو الحواريات المقتضبة. وواضح أن الاختتام ملازم، حسب ياكبسون،

لمقام حواري. «وما دام الأبطال مسؤولين عن المعجم فإن المؤلف يستطيع عرَضا أن ينحرف عن مواضعات اللغة المعيارية[32]».

وباستثناء الدرامات وآثار الخيال السردي التي تستعمل ما يسميه هنري جيمس «الطريقة المسرحية» فإن الحديث الذاتي هو نمط التعبير المهيمن في الأدب الخيالي. وكما يعبر فينوكرادوف، «فإن الأشكال اللغوية للحديث الذاتي تشكل المقولات المعمارية الأساسية لأثر أدبي ما [33]».

إلا أنه يمكن، كما يلاحظ هنا بعض المنظرين الشكلانيين، تفسير آخر. فإذا كانت مادة النثر الإستعراضي، نثر تورجينييف وجيمس وفلوبير تحتجب في حديث ذاتي أنيق، رفيعة الأدبية، فإن هناك آثاراً أدبية تكشف عن ميل نحو ما يمكن أن يسمى الحديث الذاتي الشفوي، وأحيانا، وبالخصوص في الحالات التي ينبغي أن نعمل فيها عمل راو يتوسط بين المؤلف والجمهور، فإن القصة تحكى بطريقة تضاهي الهياكل الصوتية والنحوية والمعجمية للخطاب الواقعي ولخلق التوهم بالسرد الشفوي[34].

لقد أثار هذا النمط السردي المعروف في النظرية الأدبية الروسية باسم skaz انتباه الدارسين الشكلانيين للأسلوب المهتمين بالأدب الخيالي واليقظين أمام كل أداة مؤسلبة. كما كانوا مهتمين حسب ما رأينا سابقا بكيفية استخدام الصوت. لقد ضبط إيخنباوم وفينوكرادوف تقلبات skaz الهزلي أو الملون في الأدب الروسي بدءا من الحكايات الأكرانية لكوكول والمعطف مرورا بدوستوفسكي ولسكوف حتى الأساتذة المعاصرين في هذه التقنية منهم أ. بليي وأ. ميزوف وأ. زمجتان وم. ريتشينكو. لقد أقيم تواز بين حذف كوكول الخارق في نقل التفكك الوجداني لأكاكيج أكاكييفيتش في المعطف وأستاذية زوشينكو في محاكاة اللغة المهنية لرجعي سوفياتي منذهل[35].

ونجد عروضا شبيهة بهذا في الأسلوبية البولونية الحديثة، ففي بداية القرن نجد كازيمير زويتشيكي وهو واحد من رواد الشعرية العلمية في بولونيا، وقد اكتشفه من جديد مؤخرا الشبان الشكلانيون البولونيون[36]. وحاول هذا أن يذهب أبعد من التعداد الذري للمحسنات البلاغية متجها نحو تأليفات لفظية أوسع. ومن قبيل ذلك «الخطاب المباشر وغير المباشر وشبه غير المباشر[37]» وبعد ذلك بخمس عشرة سنة طبق د. هوبستاند مقولات ويتشيكي، وبالخصوص مقولة الخطاب شبه غير المباشر[38] على التحليل الأسلوبي لرواية بولونية معاصرة[39].

2

إن اهتمام الأسلوبية الشكلانية بالبنيات اللفظية الأوسع وبتقنيات سردية مثل skaz[التفخيم] قد كان يستهدف، كما هو واضح، مستوى أعلى في التحليل البنيوي. وهكذا فكما أن العروض يتقاطع مع الأسلوبية فإن الدراسة الشكلانية «للإلقاء» قد أدخل ضمن مجال البحث مشاكل البناء التي كانت في الموروث مجال نظرية النثر. لقد كانت على العموم البرهنة الشكلانية في هذا المجال أقل غنى وأقل بعثاً للرضى من دراسة الشعر. فمن جهة لم يتحول الخيال السردي إلى موضوع منظم للبحث إلا في مرحلة أوبوياز الأخيرة. ومن جهة أخرى فإن المختصين اللامعين الأساسيين في النثر الخيالي ضمن أوبوياز: شلوفسكي وإيخنباوم، لم يتمكنا أبداً من التغلب على الفقر الفلسفي للشكلانية الروسية الخالصة. ففي تحاليلهما للرواية والسرد القصير يجد المرء، إلى جانب الملاحظات النافذة والصيغ الموفقة، عدداً كبيراً من الأفكار الجزئية والفارغة من أي معنى.

لقدكان المنظور الشكلاني للنثر الخيالي، سواء المكتوب أم

الشعبي[40] على اتصال في أكثر من جانب مع «الشعرية التاريخية» لفزيلوفسكي[41]. فدراسات فزيلوفسكي حول الفن السردي المركزة على الموروث الأدبي الجماعي، أكثر من تركيزه على«الإرادة المبدعة» للفنان الفردي، قد أثارت بقوة انتباه المنظرين الشكلانيين. فالتحليل الذي دافعت عنه الأوبوياز، التحليل المورفولوجي[أو البنيوي] للخيال قد أشتهر بأخذه بالتمييز الذي أدخله فزيلوفسكي في شعرية الموضوعات وهي دراسة غير نهائية: ذلك التمييز يفصل بين «الموتيف» وهو وحدة سردية أساسية، وبين الحبكة باعتبارها حشدا من الموتيفات المفردة.

وبالرغم من هذا الدَّيْنِ فإن الموقف الشكلاني بالنسبة لموروث فزيلوفسكي قد كان بعيداً عن العصمة النقدية. فحدوس فزيلوفسكي البنيوية والثمينة كانت تعاني من النزعة الإتنوغرافية، أي تعاني من نزوع إلى اعتبار الأحداث الخيالية انعكاسا مباشرا للعادات الإجتماعية. وهذا الأمر الظاهر يعتبر سبب عدم ملاءمة المفاهيم المفتاح في كتاب فزيلوفسكي. وفي الوقت الذي كان يميل دوما إلى اعتبار الحبكة مقولة بنائية أكثر مما هي موضوعاتية خالصة، فقد أول جانبه التكويني أي الحافز، سواء كان حافز المطاردة أم حافز العودة إلى المنزل أم الخطأ في تحديد الهوية، بوصفه عنصرا من الواقع خارج الأدبي، شيئا ينبغي أن يفسر بمفاهيم إتنوغرافية أو أنتروبولوجية .

لقد أوحت النظرية الشكلانية بمخرج من هذا المأزق. فالحافز أو الوضع الأدبي البدئي لم ينظر إليه بوصفه انعكاسا لما هو واقعي، وإنما نظر إليه بوصفه مسخاً تووضع عليه لهذا الواقع. إن مفهوم «الحبكة» قد أعيد تأويله أيضا: فهو لم يكن بالنسبة إلى واحد من نقاد أبوياز مجرد مجموع من الحوافز وإنما كان تمثيلا مرتبا ترتيبا فنيا للحوافز.

كان التمييز الأساسي بين «المرجع» الخارجي للأثر الأدبي

و«مدلوله» الداخلي بالغ الفائدة للشكلانيين حينما أقدموا على مراجعة الإطار المفهومي لفزيلوفسكي «فالحبكة» المعتبرة عند العموم جزءاً من المحتوى هي، في رأي شلوفسكي وإيخنباوم، عنصر من الشكل، شأنها شأن القافية[42]. وإذا كان التطبيق واضحاً على مشاكل الخيال السردي للثنائية الدينامية بين «الأداة» و«المادة»[43] فإن الشكلانيين ميزوا بين الحكاية والحبكة. إن الحكاية تعني في مصطلحات أوبوياز المادة الأساسية للقصة. أي مجموع الأحداث التي كان على الأثر الأدبي أن يحكيها. وبعابرة موجزة إنها «مادة البناء السردي[44]» أما الحبكة فإنها كانت تعني الحكاية كما تم قصها بالفعل أو طريقة تشابك الأحداث. فلكي تتشكل المادة الأولية للحكاية في بنية إستطيقية ينبغي أن تتشكل في «حبكة». والحقيقة أن «الحبكة» تحتل المركز التصوري في نظرية نثر أوبوياز. إن الموضوع وحده بمعزل عن مَعارِضه الفنية أو فوقها لم يتمكن أبدا من أن يفسر التأثير الإستطيقي لرواية أوسرد قصير. وعلى سبيل المثال فإنه يمكن «لحكاية» **أنا كارنينا** أن يعبر عنها في مجرد جملة: ومع ذلك فإن هذه الجملة تكف عن أن تتركنا نشك في غنى وتعقيد الرواية. إن الفن عموما وفن الخيال خاصة يقوم أو يتقوض بفضل الترتيب.

لقد اغتبط الشكلانيون بالغ الإغتباط حينما لاحظوا مؤلف أناكارنينا يعبر عن رأي شبيه برأيهم، رغم أن تهمة نزعة الشكلانيين لا يمكن أن تلتصق به. وقد استشهد إيخنباوم وشلوفسكي مرات عديدة بملاحظاته الساخرة التي نسبها تولستوي إلى نقاده الذين تمكنوا من اختصار «مدلول» أناكارنينا. وكتب وهو يتحدث في رسالة إلى أ. ستراكسوف. «إنهم يعرفون أكثر مما أعرف[45]». وأضاف : «أما بالنسبة إلي فلو طلب مني أن أعين ما تعالجه **أنا كارنينا**، لوجدت نفسي مضطرا إلى كتابة الكتاب من جديد[46]».

لقد أظهر الشكلانيون اغتباطهم بهذا التحدي الذي وصفه مؤخرا كلينيث بروكس «ببدعة الشرح[47]» وخان الزمن الشكلانيين لكي يشيروا ويستشهدوا مغتبطين بتأكيد شكلاني آخر لتولستوي، أي بملاخطته أن أول مهمة منتظرة من الناقد الأدبي هي البحث عن «القوانين التي تتحكم في هذه المتاهة من الروابط التي هي الفن الأدبي[48]»

إن الإهتمام المبالغ فيه بالروابط يدل على هيكل الخيال وعلى أسبقية البناء على الموضوعاتية. ركزت نظرية شلوفسكي النثرية على «المواضعة»، أي على الخطاطات السردية أكثر من التركيز على «الحياة» التي يفترض أنها تنعكس في الخيال. أما الشخصية فقد كانت، بعد نفي الإحتمال بوصفه خداعا، وبعد إبعاد العوامل النفسية والإجتماعية وإحالتها على مجرد حوافز الأدوات البنائية، خاضعة للحبكة[49]. ومن جهة أخرى، وكما أشرنا إلى ذلك سابقا[50] فإن الشعرية الشكلانية قد أسندت إلى البطل دوراً جد متواضع وهو اعتباره مجرد نتاج ثانوي في البنية السردية. ولكونه كذلك فقد اعتبر كيانا بنائيا أكثر مما هو كيان نفسي. ففي رواية ذات تركيب متنافر مثل دون كيخوته فإن الشخصية الرئيسية هي مجرد خيط ينتظم بعض الحكايات المتناثرة، «إنها دعامة لعرض الفعل». إن تطورالفن، كما كان يطرح شلوفسكي، مدفوع بمقتضيات تقنيته. وهكذا فإن تقنية الرواية قد نتج عنها النمط[51] ويضيف الناقد بعجلة،وهو ينتقل إلى مملكة الدراما: «إن هاملت قد خلقته تقنية الخشبة المسرحية»[52].

إن هيمنة التقنية السردية لا تقتضي بالضرورة مواجهة «الفعل» ضد «المَشاكل» بالكيفية التي يقول بها بعض النقاد الأنجلوساكسونيين الذين يصرون على أن الوظيفة الأساسية لمؤلف الخيال هي حكاية «قصة جيدة». وإذا كان صحيحا أن شلوفسكي، إضافة إلى بعض تلاميذه الشبان، مثل ليڤلونك[53] قد قاموا بمحاولة محمومة لبعث رواية

المغامرات فإننا نجد شلوفسكي يهتم أيضا اهتماما قويا بالأدب الوثائقي ويثني بإسهاب عن ترسترام ساندي وهي رواية تنعدم فيها الحبكة بمعناها المعتاد.

إن نسبة هذا التناقض الظاهر إلى عدم كفاية شلوفسكي الموروثة قد يعني عدم فهم المسألة. وتكمن هذه في أن المفهوم الشلوفسكي الحبكة قد كان مختلفا نسبيا عن مفهوم أرسطو. فبالنسبة إلى المنظر الشكلاني لم تكن كلمة sjuzet[الحبكة] تعني بالتمام بنية من الأحداث[54]. ومن المؤكد أيضا أن متوالية من الأحداث أو بعبارة أخرى، إن معالجة الزمن في أثر خيالي قد كانت في خطاطة شلوفسكي ذات أهمية حاسمة. لقد أكد شلوفسكي في مناسبات عديدة في كتابه نظرية النثر على الطابع التواضعي للزمن الأدبي[55]؛ وأشار إلى أن الفارق بين الحبكة «والحكاية» يعتمد في الكثير على الإنحرافات المصطنعة للمتوالية الزمنية الطبيعية أي على تغيرات زمنية. ولأجل إثبات الأطروحة فقد مد بحثه بشكل مرض نحو تقنيات من قبيل افتتاح السرد بالوسط أو بالنهاية وفي الإلتفاتات الماضوية المسببة أو في التأرجح الثابت بين مستويات الفعل المتعددة: وهذه أدوات مشابهة أيضاً لما يوجد في آثار أدبية خيالية راقية الصنعة مثل ترسترام ساندي والسرد المبهم.

ليست معالجة الزمن بالنسبة إلى شلوفسكي، مهما بلغت أهمية حسمها، إلا جزءاً من المشكلة. ما كان يقصد إليه شلوفسكي بـ sjuzet هو مجموع الأدوات المستخدمة في عملية سرد القصة ولم يكن يعني مجرد الترتيب الفني لمادة السرد. ويشمل هذا عناصر البنية الإستطيقية من قبيل الإستطرادات غير الهامة للسرد. لقد كتب شلوفسكي «ليست حبكة إيفيجيني أنيجان مغامرة غرامية مع ناجانا وإنما هي المعالجة الفنية للحكاية المتحققة بواسطة حشد من الإستطرادات[56]» لقد كانت

هذه الإستطرادات في القصة تعتبر جزءاً مكملا من الحبكة شأنها في ذلك شأن القصة نفسها. لقد قبل شلوفسكي بحسم وهو يستخدم هذه الفرضية، الإقتراح الذي قدمه رسام حديث بأن هجائية بوشكين المشهورة «الشظايا المعبودة» يمثلها أيضاً مشهد آخِرِ لقاء انيجان مع تاتجان[57].

لقد تمت إذن مراجعة الهرمية التقليدية للقيم، إذ لم يختزل البطل إلى شرط لدعم وعرض الفعل وإنما اعتبر الفعل نفسه في الغالب دعامة لما يسميه شلوفسكي «عرض المادة اللفظية».

لايشهد هذا المفهوم على اهتمام الشكلانيين باللغة وحسب، وإنما يشهد أيضا على إلحاحهم على الترابط العضوي بين «أدوات البناء الحبكية والأدوات الأسلوبية العامة[58]». كانت التقنيات السردية ينظر إليها بوصفها تُبرز، على مستوى البناء القدرة التشكيلية للفن الأدبي. وبنفس الطريقة فإن الاستعارة «تتوسط» «الحرفية» في مملكة المعجم الشعري.

ما هي، في نظر شلوفسكي، هذه القوانين المحايثة للبناء، أي هذه الأدوات المستخدمة في البناء والفعالة في الرواية والسرد القصير والحكاية الشعبية؟ لقد كتب شلوفسكي وهو يواجه مباشرة استطيقا بوتيبنيا[59] ويواجه بشكل غير مباشر استطيقا أرسطو: «إن الفن لا يصارع لأجل الكليات بل إنه في اندفاعه إلى الملموسية (كارلايل) يحاول أكثر من ذلك أن يفتت، في ذرات، ما كان يبدو «في التجربة الواقعية كلياً وموحداً[60]» وأكد شلوفسكي: «إن الشيء في الأدب الخيالي يتفرع عبر الوسيط إلى انعكاسات عديدة ومتقارنات[61]».

يجد هذا «القانون» التفريعي عبارته في ما كان شلوفسكي يسميه «البنية السُلَّمية» للخيال السردي. إن «الطوطولوجيا المعمارية» وتكرار نفس المقطع القصصي في رواية ما أو الأنشودة أو الأغنية الشعرية[62]

يسعى إلى نفس الغاية الإستطيقية التي تسعى إليها «الطوطولوجيا اللفظية» : الجناس واللازمة والتوازي الإيقاعي. وما كان بالإمكان أن يكون قولا مباشرا يتحول بفضل الإستطرادات المصطنعة إلى صرح عجيب من عدة طبقات. هذه هي في نظر شلوفسكي وظيفة التوازي البنائي، وهو الأداة المفضلة عند ليون تولستوي. ففي كسلستومر يقرن تولستوي عالم الفرس بعالم الكائنات الإنسانية، وفي المَيْتات الثلاث يكرر معالجة عملية الإحتضار في مستويات متوازية. وفي الرواية القصيرة لتولستوي كادزهي مورات تُوَازِي صوُر النباتِ المداسِ في الفقرة الممهدة مصير البطل وتستشرفه[63].

إن مبدأ القران، كما يؤكد شلوفسكي، يلائم بشكل خاص السرد القصير وهو الجنس الخيالي الأوفر حظا من «الصنعة». وفي السرد القصير والرواية القصيرة يقوم الأثر الإستطيقي عموما على الإستثمار المتعمد لمختلف أنماط التباين والتنافر. ويمتد هذا من تحقيق غلط ما بواسطة حافز سوء الفهم، إذا استخدمنا مصطلحات البنية السردية[64]، إلى الإصطدام بين سننين أخلاقيين .

ليس هذا التوازي، في رأي شلوفسكي، بارزا دائما، كما هو الأمر في قصة تشيكزوف الغليظ والهزيل أو في كسلستومر. وأحيانا يغيب الطرف الثاني من التوازي نهائيا. ويحدث هذا كثيراً فيما يرى شلوفسكي، في السرد القصير لموباسان حيث نجد ما يسميه بحق، الناقد الشكلاني «النهاية الصفر»[65] بدلا من النهاية المستبقة. فالنهاية لا تصل أبداً، والقصة تظل معلقة في فراغ. ويسند شلوفسكي الأثر الإستطيقي الحاصل بهذه الطريقة إلى التباين بين مايحصل بالفعل أو لايحصل في السرد وفي النهاية «الحقيقية» التي يستطيع بشكل معقول قارئ متعود على الهياكل التقليدية للسرد القصير أن يتوقعه [66].

وكذلك الأمر بالنسبة إلى الرواية، فهذا الجنس الذي يفترض أنه

آخذ في الإنحطاط[67] وأنه، بنيويا، مبعثر وبريء من قانون «البناء المتدرج» يستحضر هنا أيضا تولستوي، إذ أن رواياته العظيمة تبدو أنها تعرض توازيات كثيرة بين الشخصيات ومجموعات الشخصيات. « ففي **الحرب والسلام** نستطيع، كما يلاحظ شلوفسكي، أن نميز القرانات الآتية: 1 ـ نابوليون يقابل كونوروف. 2 ـ بيبربيزوخوب يقابل أندري بولكونسكي ومعه نكولاي روستوف الذي يعتبر نقطة مرجعية خارجية للطرفين معا. وفي **آناكرنينا** تتقابل مجموعتا أنافرونسكي وليفين كاتجينكا [68]».

وواضح كما يلاحظ الناقد، أن تعايش هاتين المجموعتين «تعلله» المشابهة. لم يتناول شلوفسكي بشكل جدي هذا «التعليل» وأكد، بدل ذلك، أن تولستوي، ويبدو أن ذلك لم يكن بدون مبرر، لم يفعل شيئا من هذا القبيل. لقد استشهد شلوفسكي بتولستوي الذي كان يقول في رسالة إلى قاريء ما إنه قد قرر أن يجعل من بونكونسكي الأب الشهير للأب «أندري» «ما دام كان غريبا إدراج شخصية مفصولة عن السرد». وهكذا يستنتج شلوفسكي، أن المقاربة قد كانت مجرد صناعة. «إن الرابط الحقيقي بين طرفي التوازي هش جدا، شأنه شأن الرابط الواقعي الذي يخضع لضرورة فنية اي لمقتضيات الحبكة[69]».

هذه الإنعكاسات المتدرجة التي يرى بواسطتها الموضوع الموصوف في نفس الآن على مستويات متعددة تؤخر بالضرورة النهاية ويتخذ «كابحا» للفعل. إن البناء «المتدرج» يرتبط ارتباطا حميما بتقنية أساسية أخرى في الخيال السردي وهي تقنية «الإبطاء». لقد اعتبر هذا المبدأ الأخير الفاعل في كل أنماط النثر السردي.

لقد استخرج شلوفسكي بعضا من أمثلته البليغة من حلقة في سلسلة السرد القصير من نمط **ديكاميرون**. ومن أمثلة هذه الحالة **دون كيخوته**. إن «الموضوع» الأساسي للرواية السيرفانتيسية مرن بما فيه

الكفاية. وصف شلوفسكي الجزء الثاني من دون كيخوته باعتباره فسيفساء ملونة بقصص محكية في الخمارة الأدبية. يمكن لهذه القصص منظورا إليها من زاوية الموضوع الحاجب أو السرد المدمج أن تؤول في نظر شلوفسكي بوصفها وسيطا مؤثرا لأبطاء الفعل(70).

يذكرنا شلوفسكي بأن نفس الظاهرة تلاحظ في القطب المقابل من الفن السردي، وهي الماثلة في السرد المحبوك بقوة والموجهة إلى خلق حالة من التعليق. إن أداة الإبطاء الملحمي أساسية لبنية الحكاية الشعبية وبالخصوص الحكاية النمطية للبحث أو المهمة الصعبة حيث تكون العوائق المتراكمة التي ينبغي تخطيها أو الأعمال الخارقة التي ينبغي إنجازها تؤخر وصول النهاية بشكل يكاد يكون غير نهائي. ففي السرد البوليسي الحديث، على سبيل المثال في كونان دويل(71) تؤخر الحلول الزائفة «للغز» تلك الحلول التي يقدمها بكثرة «الأبله المحترف» واطسون، تؤجل هي بذاتها الحل الواقعي وتستخدم ككابح للفعل. هناك وظيفة شبيهة بهذا وهي إنجاز الإكتشاف الثابت للمواضيع المجاورة في إ. ت. أهوفمان، كما هي أيضا المراكمة في ليتل دوريت لأحجيات يطلب حلها(72).

إن الإهتمام الوحيد الجانب بالنماذج البنائية قد أدى، على حساب «الحوافز» النفسية والفلسفية، إلى تأكيدات مريبة. وهكذا فقد وصل، بالإضافة إلى ذلك، إلى حد التأكيد أن الفقرات الخطابية في الجريمة والعقاب ـ مثال ذلك الحوار بين لاسكولنيكوف وسبيدريجاجلوف حول خلود الروح ـ قد كانت أدوات تمطيط حشي بها السرد بغاية التعليق [أي التشويق]. وبالإضافة إلى ذلك فإذا اعتبر مفهوم شلوفسكي الهرطقي جديرا بالإهتمام وهو يتناول الجريمة والعقاب بوصفها سردا غامضا معقدا بالمواد «الفلسفية»(73) فإنه ينبغي أن نلح على أن عرض المشاكل الفلسفية يكتسي في رواية دوستويفسكي وضعا أشد مركزية

من مجرد «التحشية».

هناك عملية، شبيهة بهذه وإن كانت أكثر دقة، وقد حققها في ليتل دوريت. نزع شلوفسكي، هنا أيضا، إلى استخلاص المضمرات الإيديولوجية من الرواية. لقد أوحى بأن الأحداث الجارية في سجن المدينين، تستخدم لأجل إبطاء حل الغاز الموضوع. ومع ذلك فإن شلوفسكي لم ينتبه،إلا بشكل باهت، إلى أن هذه العناصر من النقد الإجتماعي قد كانت أكثر من مجرد وسيلة بنائية. إن وصف المحيط، كما كان يعرف، وإن كان يستخدم لأجل كبح الفعل «فإنه كان يتخلى عن تكثيف الموضوع وتحول إلى عنصر مكمل للأثر الفني». وما كان مادة غريبة من وجهة نظر الرواية «القوطية» ، وهي تقليد يحتمل أن يكون ليتل دوريت فرعا منها، قد انتقل من الهامش إلى المركز. إن الرواية الرومانسية المبكرة وحبكتها الهيكلية الناضجة، قد استهلكتا كل إمكاناتهما وبلغتا إلى الطريق المسدود. «إن خطاطاتها السردية قد استعملتا من قبل الرواية الإجتماعية الوليدة[74]».

إن منهج المعالجة الذي طبقه إيخنباوم وشلوفسكي على الأثار الخيالية قد طبق أيضا على تحاليلهما لأجناس الخيال. لقد كان الجنس بالنسبة إلى إيخنباوم وشلوفسكي وتوماشيفسكي مسألة معمار أساسا وحشدا من الأدوات البنائية »[75].

ينزع النقاد الذين يخصون «الإيتوس» [أي النظر إلى النص في علاقته بالمؤلف ومقامه] بأهمية أكبر مما يفعل الشكلانيون، إلى تحديد الأجناس وفق أغراضها الكبرى. ففي مقالة the novel of manners and morals[76] يشير ليونيل تريلينغ إلى ما يعتبره ملمحا مميزا للرواية وهو الإهتمام بمشكلة الواقع والمظهر. لقد ترك الشكلانيون جانبا مسألة «الموضوعاتية» واستندوا بدل ذلك على معايير معمارية مثل الحجم والأبعاد. الرواية هي كما يقول إيخنباوم جنس موفق، والسرد القصير

هو جنس متجانس وموحد. «تجد الرواية أصولها في التاريخ أو حكاية الأسفار، والسرد القصير يجدها في قصص الجنيات والنوادر[77]» إن الفارق بين الجنسين كان يعتبر كالفارق الموجود بين «شكل موسع وشكل محصور».

هذا المجموع الأخير من المصطلحات نصادفه كثيرا في الكتابات الشكلانية . إن مفهومي «الشكل الموسع» و«الشكل المحصور» يمثُلان كثيرا في تأكيدات إيخنباوم حول تطور تولستوي من السرد والروايات القصيرة إلى الخليط الملحمي في الحرب والسلام وإلى الرواية العائلية الكبرى[78]، كما نجدهما في تشخيص تينيانوف للأزمة المعاصرة للنثر الخيالي. ففي مقالته «الأدب اليوم»[79] وصف تينيانوف واحدا من أعراض هذه الأزمة بضمور «حس الجنس» أي التمييز بين الشكل الموسع والشكل المحصور. إن «حس الجنس» هذا هو بالنسبة إلى القارئ شيء جوهري شأنه في ذلك شأن مؤلفي الأدب الخيالي. فحيث ينعدم إدراك المجموع فإن وزن الجزء يصعب هو الآخر ضبطه. فبدون صورة ذهنية للأبعاد الكلية للأثر الأدبي «تفقد الكلمات جهارتها والفعل يتصور متدفقا ومتحسساً الطريق[80]»

لقد لجأ الشكلانيون بحق حينما ركزوا على هذه المقتضيات الداخلية للحبكة إلى المواضعات السردية. وكانوا يطأون أرضا صلبة حينما أكدوا ألا شيء خارج البنية السردية يستطيع أن يزيد في قوة أثر أدبي خيالي[81]»، إلا أن «رسالة» غير ماثلة في أثر أدبي ـ مهما كانت أهميته مرتفعة ـ لها حظوظ أكثر في إضعاف الأثر الكامل من حظوظها لتقوية ذلك الأثر. ومع ذلك فإن نقد أوبوياز قد ضل الطريق بشكل خطير حينما نفر من قبول كون فكرة ما بإمكانها أن تستوعب بشكل جيد كما يمكنها أن تتحول إلى عنصر يدعم البنية الفنية. وبسبب هذه الخدعة، فإن نظرية شلوفسكي النثرية تبدو مرشدا قليل الضمانات فيما

يتعلق بالآثار الخيالية حيث السببية تتمفصل حول الإحتمالات النفسية أو التماسك الفكري .

ولأسباب وجيهة فإن الدراسات الشكلانية قد قدمت الكثير حينما عالجت ما تمكن تسميته التقنيات الإعتراضية، المحاكاة الساخرة والأسلبة وذلك «بالكشف» عن الصنعة وتكسير وهم الواقع. هذا وقد سبقت الإشارة إلى الدراسة المتحمسة لشلوفسكي حول ترسترام ساندي[82]» وكذلك كانت، وبشكل أكثر معقولية، ملاحظات إيخنباوم حول الصنعة الأدبية لـ أ. هنري.

ففي مقالته «أ. هنري ونظرية السرد القصير[83]» كشف إيخنباوم بشكل عرضي عن معرفة بالنثر الخيالي الأمريكي. وأكد أن الراوي الذي يبدو «يسيرا» قد كان في الحقيقة كاتبا بالغ التعقيد وواعيا بالشكل. إن الوعي بشكل إ. هنري كما يؤكد الناقد، والحدس الحاد بقوانين السرد القصير يشهد عليها الرفض على طريقة شيشرون، للحوارات السردية و«موقفه الساخر إزاء القارئ، والأكثر من ذلك إزاء فن الخيال نفسه[84]» وانطلاقا من هذه الفرضية فإن إيخنباوم قد ركب تأويلا لرواية أ.هنري **cabbages and kings** وهي رواية اعتبرها كثير من النقاد الجادين أتفه من أن تعتبر أساسا لنظرية نقدية. ولاحظ أن البنية المسترخية، أي تذكر مرحلة سالفة في قصة الرواية، وهي سلسلة من القصص غير المترابطة المندرجة في «الموضوع»السياقي. هذا السرد المحشو يسعى، حسب إيخنباوم، إلى تأخير حل اللغز الكامن في الموضوع الأساسي كما تسعى إلى تضليل القاريء بتوجيهه «الوجهة الخاطئة»[85].

لقد بدت سخرية أ. هنري مناسبة لناقد أوبوياز وقد نسب إلى الكاتب الشعبي الأمريكي تسمية الشكلاني الشرفي. « ففنه السردي، حسب إيخنباوم، يقوم على سخرية غير محدودة وعلى «كشف

للأدوات الفنية وكان أ. هنري قد درس المنهج الشكلي في روسيا وتكلم باستمرار مع شلوفسكي والحقيقة هي أنه قد كان بالتتابع صيدليا وراعي بقر وأمين صندوق، وأمضى ثلاث سنوات في السجن. وبعبارة أخرى فإن كل شيء يقوده لكي يكون واقعيا عاملا يكتب دراسات عن حالات اجتماعية غير عادية [86]». ويضيف إيخنباوم ، بشيء من العنف، «نعم إن أ. هنري كان ينبغي أن يهتم بالفن أكثر من أهتمامه بمجاملات تيودور روزفلت[87]»

وإذا كان الناقد قد وجد نفسه مرتاحا في المحاكاة الساخرة، والواقع أنه يكون كذلك في كل حزمة من عدول أو صناعة أدبية بالغة، فإن المنهج الشكلاني قد بدا قابلا للتطبيق على ما كان يبدو للوهلة الأولى قطبا معارضا للحقل الأدبي. وإن إحدى الإسهامات الشكلانية الأكثر صلاحية لنظرية الخيال كانت مساهمة ب. بروب حول بناء الحكاية الشعبية [88].

وهذا الأمرغير مفاجيء. فعلى الرغم مما يبدو في الحكاية الشعبية من «بساطة» بمواقفها التجوالية ومواضعها المشتركة القارة فإنها واحدة من الأجناس الأدبية المشكِّلة تشكُّلا تاما. ومن الجهة الأخرى فإنها واحد من أنماط الخيال الأقل حظا من البعد النفسي. إذا كان الفعل في كثير من الروايات الحديثة يستخدم لإبراز وإظهار شخصية ما، فإن الشخصية في القصص الشعبي، كما هو الأمر في قصص المغامرات، هي على وجه الإجمال أداة حبكية. ولهذا وخلال تناول الشكلانيين الأورثوذوكسيين للحكايات الشعبية لم يشكل ازدراؤهم المطلق «للحوافز» أي عائق، كما كانت خلال دراستهم للفن المتقلب عند أ. هنري أو ستيرن .

لقد أعطى الإلحاح على الهياكل البنائية نتائج جيدة في دراسة ف. بروب المختصرة. فمنهجه «مرفولوجي» [أو بنيوي] أي ينصب اهتمامه

على تحليل بنية الحكاية الشعبة في جوانبها المكونة. والهدف المصرح به عند العالم بروب هو«اختزال التعدد الظاهر في حبكات الحكايات الشعبية إلى حد محصور من الأنماط الأساسية».

ما هو الأساس الذي قام عليه هذا التنميط؟ لقد كانت هذه السلطة الشكلانية في الفولكلور متشككة بصدد محاولات تصنيفية عديدة، تلك المحاولات المعتمدة على طبيعة الوسط الموصوف أو على ملامح البطل. هذه المعايير غير إجرائية في نظره إذ أنها تحشر في الدراسة، على سبيل الإحتمال، عددا غير محدود من المتغيرات. يلح بروب انطلاقا من وجهة نظر التحاليل البنيوية، على أن الوحدة الأساسية للحكاية الشعبية ليست هي «الشخصية» وإنما هي «الوظيفة» أي الدور الذي تضطلع به في «الحبكة»[89]. ففي حين تغير الشخصيات الدرامية في الكثير من صياغة نفس القصة إلى صياغة أخرى فإن الوظائف تظل هي نفسها. وبعبارة أخرى فإن المسند في الحكاية الشعبية،أي ما يفعله البطل هو العنصر الثابت، أما الذات [أو المسند إليه]، الإسم وصفات الشخصيات، فهي المتغير. يقول بروب: «تسند الحكاية الشعبية أحيانا نفس الفعل إلى شخصيات عديدة [90]». إن دور العدو الشرير يمكن أن ينجزه الشبح أو الأفعى أو الغول الأثيم أو السيد التتاري. ووظيفة العائق الموضوع في طريق البطل يمكن أن يتحقق في ساحرة أو راق أثيم أو عاصفة أو حيوان كاسر.

لقد لاحظ بروب وهو يدرس كل حقل الفلكلور العالمي، على ضوء هذه الفرضية الإجرائية أن عدد «الوظائف» في الحبكات المهاجرة في الحكايات الشعبية قد كان «جد محصور» في حين أن عدد الشخصيات قد كان كبيراً جدا. إلا أن متوالية هذه الوظائف هي نفسها دائما[91]. وبعبارة أخرى، وباستعمال المصطلحات التي ورثها الشكلانيون عن فيزيلوفسكي، فإن المتشابهات العجيبة بين الحكايات

الشعبية في عديد من الأوطان والعصور لا تكمن في «الحوافز» الفردية وحسب بل إنها تكمن في «الحبكات» أي كيفية ترتيب هذه «الحوافز». وقد سمح لبروب التطبيق الدقيق للمقولات المعمارية بحل فوضى الأنماط وفروع الأنماط التي تتقاطع في «اطراد عجيب» يقول بروب «الحكايات الشعبية هي كلها من الناحية البنيوية وحيدة النمط»[92].

الهوامش

(1) ينظر Karl Vossler, Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung , Heidelberg 1913; Gesammelte Aufsatze zur Sprachphilosophie, Munchen 1923; Positivismus und Idealismus in der Spradwissenschaft, Heidelberg 1904; leo Spitzer , linguistics and literary History; Essays in stylistics, Princeton 1948; Stilstudien, 2 vols, Munchen 1928.

(2) تنظر على سبيل المثال دراسة كلينت بروكس للصور الحاجبة في «ماكبث»

(3) ينظر ما تقدم في الفصل الأول

(4) S.Viktor Zirmunskij, Voprosy teorii literatury, lenigrad 1928 p. 175

(5) Roman Jakobson, "Randbemerkungen zur Proza des Dichters Pasternak", Slavische Rundschau, VII, 1935

(6) Wellek Warren, teory of literature

(7) ينظر ما تقدم في الفصل الثالث

(8) Slavische Rundschau, VII, 1935, p. 366

(9) نفسه

(10) هذا تحديد إزرابوند للصورة الذي أورده وليك ووارين في المرجع السابق ص 192

(11) ينظر ما تقدم في الفصل الأول

(12) إن المقومات الأدبية التي يحيل عليها ياكبسون تشمل تكرار الجملة الرئيسية Ja vas ljubil (لقد أحببتك يوما) في ثلاثة عقود مختلفة وإدراج الأجزاء المكملة من الجملة كالمركبات شبه الجمل مثلا، في مواقع هامة عروضيا، وبالخصوص في أواخر سطر الأبيات

(13) Viktor Zirmunskij, "Zadaci poétiki", Voprosy teorii literatury, p. 17 - 88

(14) Boris Eichenbaum, Anna Achmatova, Petrograd 1923

(15) نفسه

(16) Viktor Vinogradov, "O simvolike Anny Achmatovoj", literaturnaja mysl' Petrograd 1922, I, 91 - 138

(17) Boris Eichenbaum, Anna Achmatova, p. 102

(18) V. Vinogradov O chudozestvennoj proze,Moskau-leningrad 1930

(19) Viktor Sklovskij, "Iskusstvo kak priêm ", Poétika, Petrograd 1919; Jurij Tynjanov, Archaisty i novatory, leningrad 1929

(20) Lev Jakubinskij, "O dialogiceskij reci" Russkaya Rec, Petrograd 1923, P. 36

(21) نفسه ص 99

(22) ينظر الجزء الأول من هذا الكتاب الفصل السابع

(23) Jurij tynjanov, "oda kak oratorskij zanr", Archaisty i novatory

(24) Boris Eichenbaum, Melodika sticha, Petrograd 1922

(25) N.S.Trubetzkoy,the common stavic Element in Russian Culture, (Neu York , Columbia University , 1949) p. 38

(26) Viktor Vinogradov, "O zadacaz stilistiki. (Nabljudenija nad stilem zitija protopopa Avvakuma) "Russkaja rec, 1923, I 195 - 293

(27) V. Vinogradov, Jazyk Puskina, leningrad 1937

(28) V. Vinogradov, Evoljucija russkogo naturalizma (Gogol' Dostoevskij), leningrad 1929

(29) Viktor Vinogradov, O xudozestvennoj proze

(30) تنظر الملاحظة رقم 20 من نفس هذا الفصل

(31) Jakobson (Hg), Dve staroceské skladby o smrti, Prag 1927

(32) نفسه ص 23

(33) Viktor Vinogradov, O xudozestvennoj proze

(34) Boris Eichenbaum, "Kak sdelana "Sinel" Gogolja", Poétika, 1919; "Illjuzijaskaza", Skvoz'literaturu, leningrad 1924, Viktor Vinogradov, "Problemaskaza v stilistike Poétika, I, leningrad 1926

(35) تنظر الملاحظة 34

(36) Prace ofiarowane Kazimierzowi Woycickiemu, Wilno 1937

(37) Kazimierz Woycicki, "Z pogranięza stylistyki (Mowa za lezna niezalezna i pozornie) ", Przeglad Humanistyczny, 1922, I, 75 - 100

(38) يقصد كل من ورسيكي وهو بينستاند بـ «الخطاب غير المباشر في مظهره» شكلا سرديا تكون في العبارات والمنولوج الداخلي لشخصية ما ملفوظين بكلماتهما المخصوصة، إلا أن تجلي الخطاب غير المباشر يقوم بواسطة مقومات تركيبية مثل اسعمال أداة الوصل «الذي» (قارن مع الألمانية)

(39) Dawid Hpensztand, "Mowa pozornie zalezna w kontekscie Czarnyd skzydel Kadena - Bandrowskiego", Prace ofiarowane Kazimierzowi Wycickiemu

(40) ينظر على وجه الخصوص S. bes Viktor Sklovskij, O teorii prozy, Moskau 1929; Boris Eichenbaum, "O. Genri i teorija novelly", literatura, leningrad; V. Propp, Morfologijaskazki,Leningrade1928 (Voprosy poétiki)

(41) ينظر الجزء الأول من هذا الكتاب الفصل الأول ص. ص 38- 42

(42) Viktor Sklovskij, O teorii prozy, p. 60

(43) ينظر الفصل الأول من هذا الكتاب

(44) Viktor Sklovskij, literatura i kinematograf, Berlin 1923

(45) Viktor Sklovskij, O teorii prozy, p. 60

(46) نفسه

(47) ينظر Cleanth Brooks, the Well Wrought urn, New York 1947

(48) Sklovskij; literatura i kinema tograf; p.16.

(49) نتذكر هنا جملة أرسطو القائلة « إن الشخصية تحتل في التراجيديا المقام الثاني بالمقارنة مع الحبكة» . إلا أننا كما سنلاحظ فيما يلي أن مفهوم الحبكة مختلف شيئا ما عن مفهوم أرسطو.

(50) ينظر ما تقدم في الفصل الثاني

(51) Viktor Sklovskij, sentimental'noe putesestvie, Moskau Berlin 1923, p. 132

(52) هذا واحد من الأحكام الشكلانية القليلة حول الفن الدرامي. إن الدراسة الموسعة الوحيدة حول هذا الميدان المعتمدة على الخطاطات الشكلانية أو الموالية لها، هي تحليل س. د. بلوكساتي لاثار تشيكوف Problemy dramaturgiceskogo analiza (Cechov), leningrad 1927 (Voprosy poétiki, IX)

(53) ينظر الجزء الأول من هذا الكتاب الفصل الثامن ص . ص 214 - 15

(54) ينظر Criticism P 202

(55) لقد كتب شلوفسكي : «إن الزمن الأدبي لهو عرف بحت. إن قانونه لا يتطابق مع قوانين زمن «الحياة الواقعية» (O teorii prozy p 186) ولكي يوضح شلوفسكي هذه الأطروحة حول اعتباطية الزمن الأدبي، أشار إلى أننا نجد في دون كيخوته وفي مشاهد الحانة الأدبية سلسلة من الحكايات الطويلة تحدث في ليلة واحدة

(56) Viktor Sklovskij, O teorii prozy, p. 204

(57) نفسه

(58) Viktor sklovskij, "Svjaz' priemov sjuztoslozenija s obscimi priemami stilja ", Poétika, 1919

(59) ينظر الجزء الأول من الفصل الأول.

(60) Viktor Sklovskij, O teorii prozy, p. 33

(61) V. Sklovskij; Chod konja, Moskau - Berlin 1923 p. 116

(62) V. Sklovskij, "Svjaz' priêmov ... "

(63) V. Sklovskij, Chod Konja, p. 119 - 120

(64) من سوء الطالع أن الطريقة التي يعالج بها شولفسكي هذا المفهوم مفرطة الخطاطية، إنه يشير مثلا إلى حكاية شعبية حيث الحبكة تقدم، محتوى أو «تعليل» لغز O teorii prozy p 57

(65) Viktor Sklovskij, "Stroenie rasskaza i romana", op. cit

(66) V. Sklovskij, chod konja, p. 119 - 120

(67) José Ortega y Gasset, the Dehumanization of Art and Notes on the Novel, Princeton, University Press, 1948, p 65

(68) Viktor Sklovskij, Chod konja, p. 123

(69) نفسه ص . ص 123- 5

(70) Viktor Sklovskij, O teorii prozy, p. 120

(71) Viktor Sklovskij, "Novella tajn", O teorii prozy

(72) لاحظ أن رواية ديكنز تدرس في نظرية النثر لشلوفسكي تحت عنوان الرواية اللغز.

(73) سنطلع على هذه الأطروحة في الفصل اللاحق

(74) Viktor Sklovskij, O teorii prozy, p. 175

(75) ينظر على وجه الخصوص Boris Tomasevskij, Teorija literatury, Moskau leningrad 1925, p. 159

(76) Lionel Trilling, the liberal Imagination, New York 1950

(77) Boris Eichenbaum, literatura, leningrad 1927, p. 171 - 172

(78) Boris Eichenbaum, Molodoj Tolstoj, Pertrograd - Berlin 1922; lev Tolstoj, Bd. I, leningrad 1928

(79) Jurij Tynjanov, "literaturnoe segodnja ", Russkij sovremennik, 1924, Nr. 1

(80) نفسه ص 292

(81) Viktor Sklovskij, Chod konja, p. 177

(82) ينظر ما تقدم في الفصل الثاني

(83) Boris Eichenbaum, "O Genri i teorija noveliy", Litertura, p. 166

(84) نفسه ص 202

(85) لقد لفت إيخنباوم الأنظار إلى الفقرة الساخرة التمهيدية في cabbages and kings وتظهر هذه القصيدة في نظر الناقد، مواضعات رواية اللغز، وتتجه بوضوح نحو

اللغز كما تتجه نحو الفكرة الكامنة وراء الحبكة المضللة أو غير الملائمة.

(86) نفسه ص 196

(87) يقال عن تيودور روزفلت إن جزءا من التشريع الإجتماعي الذي أدخله كان معللا بحكايات أ. هنري التي تصف مضايقات صاحبات الدكاكين في نيويورك. لقد كان أيخنباوم جد متشائم : إذ كان يرى، كما يبدو أن الأسلوب السخري المليء بالقيود العقلية لم يكن يدعي تحريكاً، ولا كان محتملا أن يكون كذلك ، رجل سياسي عملي وأن يؤدي به بذلك إلى الفعل البناء

(88) V. Propp, Morfologija skazki leningrad 1928 (Voprosy poétiki, XII)

(89) نفسه ، ص 26

(90) نفسه، ص 29

(91) نفسه، ص 30

(92) نفسه، ص 33

الدينامية الأدبية

1

لقد كان منهج التحليل المورفولوجي الذي استعمله بروب وسيلة شكلانية نمطية. اعتقد نقاد أوبوياز اعتقاداً يقينياً أنه قبل محاولة تفسير شيء ما، ينبغي الحصر الدقيق للموضوع المدروس[1]. ومع ذلك فإذا كان الوصف في ذاته إجراء ساكناً فإنه لا يقتضي بالضرورة منظوراً ساكناً للموضوع المدروس.

الأكيد هو أن الشكلانيين قد اقتربوا بشكل خطير، في بدايتهم من هذه الخدعة[2]، إلا أنهم قد عدّلوا الحدود المنهجية في فترة مبكرة جداً. فحينما أعاد تينيانوف تحديد الأثر الأدبي بوصفه نسقاً إستطيقيا أكثر مما هو مجموع الأدوات الأدبية[3]، فإن مفهوم التعايش الخالص لمجموعه من العناصر في مجموع أدبي قد أدى إلى التكامل الدينامي. وكان هذا يقتضي في نفس الآن تغيرات دورية في هرمية المكونات. «تغيرات مستمرة في الوظيفة الإستطيقية للأدوات الأدبية»[4].

حاول النقد الشكلاني، على غرار اللسانيات البنيوية التي تجمعها به أمور كثيرة، أن يردم الهوة بين ما سماه فردينان دوسوسير المنظور السكانكروني للغة والدياكروني[5]، أي بين الدراستين الوصفية والتاريخية. وإذا كان ضرورياً عزل مرحلة معينة ضمن صيرورة ثقافية

لغايات تحليلية فإن الباحث ينبغي له أن يتيقن أن موضوع البحث لا يكون في الواقع ثابتاً أبداً. ولنفس السبب فإن المنظور التاريخي لم يتمكن من نسيان مفهوم النسق. إن طبيعة التغير، لغوياً كان أم أدبياً، لا يمكن تحليله بشكل مثمر بدون الإحالة على هرمية من القيم المعهودة في سلسلة ثقافية معطاة. وأكد المنظرون الشكلانيون بعبارات أخرى: إن الواصف لا يستطيع أن ينسى أن النسق يتغير باستمرار، في حين أن المؤرخ ينبغي له أن يتذكر أن التغيرات التي يهتم بدراستها تحصل في نسق.

إذا كان المفهوم الوظيفي للواقعة الأدبية قد حفز الاهتمام بالتطور الأدبي فإن فلسفة الفن العفوية عند أبوياز، كما صاغها شلوفسكي أو تينيانوف، كانت تسير في نفس الإتجاه. لقد كان الشكلانيون، بوصفهم ممثلي الطليعة الأدبية، مضطرين لإعطاء أهمية أكثر لخرق القواعد الفنية وللتجديد عامة. وبوصفهم إستطيقيين فقد رأوا نواة الإدراك الإستطيقي ومنبع القيم الفنية في خاصية الإختلاف differenzqualitàt[6]. يبدو أن هذا المفهوم كان يعني بالنسبة إلى الشكلانيين الروس ثلاثة أشياء مختلفة: فعلى مستوى تمثيل الواقع كانت differenzqualitàt تعني «الإختلاف» عن الواقع، أي تعني المسخ الخلاق. وعلى مستوى اللغة تعني البعد عن الاستعمال اللغوي الشائع. وأخيراً، على مستوى الدينامية الأدبية، يقتضي هذا المصطلح العام الانحراف عن المعيار الفني السائد أو تغيير هذا المعيار.

إن طرح التجديد قد دعمته عقيدة شلوفسكي القائلة بالآلية في مقابل قابلية الإدراك الذي بدا مناسباً لاستجاباتنا الإستطيقية كما كان أيضاً لإدراكنا للواقع. يقول شلوفسكي: «كل شكل فني يخترق الطريق المحتوم الممتد من الولادة إلى الموت، من الرؤية والإدراك الحسي، حين يكون كل جزء من الشيء مذوقاً وممطقاً، إلى مجرد التعرف،

حينما يتحول الشيء أو الشكل إلى تكرار تافه تسجله حواسنا بشكل آلي أو سلعة لا يكاد يراها المشتري»[7].

ليس الإبداع الأدبي محصناً أمام مرور الزمن غير المتسامح أو أمام ثقل العادة. إلا أن الفن الذي يكمن دوره الأساسي، حسب شلوفسكي، في تضاد هذا التأثير الخافت، لا يستطيع تحمل الرتابة. وكتب توما شيفسكي: «إن قيمة الأدب كامنة في جدته وتفرده. ويمكن، انطلاقاً من كيفية استجابة انتباه الجمهور الأدبي الذي يقوّم الأدوات، تصنيف هذه الأدوات إلى مدركة وغير مدركة، فلكي تكون أداة ما مدركة ينبغي أن تكون إما قديمة جداً وإما جديدة جداً[8]».

إن تقنين التغير قد زود الشكلانيين الروس بذهنية تاريخية أكثر مما هو قائم عند نظرائهم الغربيين. لا يستطيع أنصار النقد الجديد الأنجلوأمريكيين أن يتقاسموا مفهوم ت.س. إليوت حول الأدب بوصفه نظاماً متزامناً[9] إلا أن أغلبهم أقل اهتماماً بالتغير الأدبي بالمقارنة مع ما يظل ثابتاً. لقد كان الشكلانيون السلافيون مزودين في كل الأحوال بما يكفي من الحس التاريخي. إن ج.أ. فينكور، وهو ناقد متعاطف مع الشكلانيين، كان يشكو من كون مؤرخي الأدب الأبويازيين كانوا مهووسين بمجرد صيرورة الحركة بتعارض المدارس الأدبية المختلفة، إلى حد أنهم قد وصلوا إلى درجة تخليهم عملياً عن الخطاطات النقدية التي قد تنطبق على أكْثَرِ من مرحلة واحدة[10].

الواقع أن لوم فينكور لم يكن مبرراً تبريراً تاماً. وكما سنلاحظ فيما يلي[11] فإن التقديس الشكلاني للتجديد لم يكن كافياً للإستطيقا. ومع ذلك فمهما كانت عيوب هذا التقديس فقد نتجت عنه سلسلة من الحدوس الثمينة في مجال دينامية الأدب أو مجال قوانين التطور الأدبي كما يقول الشكلانيون أنفسهم.

تشير هذه الصياغة الأخيرة إلى الاعتقاد في اطراد أو قانونية

الصيرورات التاريخية. والأكثر من ذلك وكما أشرنا سابقاً فإن فكرة تاريخ الأدب الشكلانية قد تلونت بقوة بلون الحتمية. إن شعرية أبوياز التاريخية، شأنها شأن شعرية فيزولوفسكي، كانت تهتم بالأجناس والأدوات الأدبية أكثر من اهتمامها بالشخصيات المبدعة. ولم تمثل العبقرية في خطاطة تاريخ الأدب الشكلانية بوصفها متغيراً كبيراً، لقد تم اختزالها إلى وضع فاعل لقوى غير شخصية. يقول شلوفسكي: «الفن لا تبدعه الإرادة الفردية أو العبقرية. المبدع هو مجرد نقطة تقاطع هندسية لقوى تفعل خارجها[12]».

ما كان لكل الشكلانيين أن يقولوا جملة بريك الذاهبة إلى أنه لو لم يولد بوشكين أبداً، فليس بسبب ذلك كنا سنعدم كتابة أيفيجينى أونيجان[13] ومع ذلك فإن هذه الجملة غير المعقولة[14] كانت مجرد تأكيد فظ مبالغ فيه لمبدإ أوبياز القائل: إن الشاعر ليس فاعلاً حراً، ولكي يعيش الأديب الخيالي ويجعل أثره الأدبي صالحاً ينبغي أن يستجيب لحاجة أدبية يتطلبها عصره. إن المشاكل التي يتحاور معها مؤلف ما يفرضها عليه، كما كان يقال، عصره، أي مرحلة من مراحل التطور الأدبي الذي صادفت ميلاده. كما أن الطريقة التي ينظر بها إلى هذه المشاكل لا تتحدد في آخر التحليل بإحساسه أو مزاجه وإنما تتحدد بشخصية التراث الأدبي حيث يكون فاعلاً، أو بالضرورة الملتوية، وهذا كثير الوقوع، لتحويل هذا التراث. لقد كان إيخنباوم وربما بدون وعي منه، يشرح الجملة الشهيرة لإنجلز حينما كتب «إن حرية كل مؤلف تكمن في قدرته على مسايرة عصره والإستماع إلى صوت التاريخ[15]»، ويتابع قوله «إن الإبداع هو على وجه العموم، فعل الوعي الذاتي التاريخي، وهو أن يضع المبدع نفسه في مجرى التاريخ[16]».

ما هي في نظر الشكلانيين، القوى الدافعة في تاريخ الأدب التي

تفعل خارج الكاتب؟ وهل التطور الأدبي هو صيرورة الدفع الذاتي، وهل هو متجدد خارجياً، أم أنه تأليف من الإثنين؟ قليلة هي شكوك الشكلانية المناضلة بهذا الصدد. إننا بتفحص صفحة من كتاب كروتشينكس[17]، نجده يلح على الأسبقية الكرونولوجية للشكل على المحتوى. يصرح شلوفسكي بوضوح في واحد من تصريحاته المتحيزة «إننا نحن الشكلانيين قد دخلنا إلى مجال الأدب بلواء جديد: إن شكلاً جديداً هو أصل محتوى جديد[18]».

ويقول في مكان آخر: «إن شكلاً جديداً لا ينشأ بغاية التعبير عن محتوى جديد وإنما ينشأ لأن الشكل القديم قد استهلك إمكاناته[19]». يمكن للفن، شأنه شأن أي شيء آخر، أن يتعرض للذبول إلا أنه يفقد، حينما يصبح كذلك، مبرر وجوده. والواقع أننا لا نكاد نستطيع القول إنه موجود. «إنه لمن المتعذر الإبداع بأشكال سبق اكتشافها، إذ أن الإبداع يعني التغير. والفن المسمى قديماً لا وجود له. وهو من الناحية الموضوعية غير موجود. والنتيجة أنه يستحيل انتاج أثر بالاتفاق مع قواعده[20]». تعوض أشكال الفن المتحجرة بأشكال فنية جديدة جديرة بسبب «جدتها الحاسمة» بأن تستعيد لإحساسنا النضارة، وذلك إلى أن تصبح هذه الأشكال عرضة للذبول هي أيضاً، ثم تتعرض للإنحطاط أمام انبعاث أدبي آخر.

تعاني الخطاطة المقدمة عن تغير الأدب من نفس المغالطة التي عانى منها في الكثير تصور الأثر لأدبي عند أبوياز في مرحلتها الأولى. لقد كان شلوفسكي، مرة أخرى، متهماً بالخلوص الإستطيقي، وبنزوعه نحو تجريد الفن من سياقه الاجتماعي. لقد كان الشكلانيون على حق، في إشارتهم إلى الدينامية الداخلية للصيرورة الأدبية، ملحين على أن الاتجاهات الفنية لا يمكن استنباطها ميكانيكياً من معطيات صادرة من سلسلة ثقافية أخرى، كما لا يمكن اختزالها إلى هذه

المعطيات. إلا أنهم قد خلطوا، فيما يبدو، بين الاستقلال الذاتي والإنفصال حينما رفضوا، وهم واقعون تحت تأثير رد فعل مندفع ضد الخدعة الإختزالية، كل تفاعل بين مختلف أجزاء النسيج الاجتماعي، وأولوا التطور الأدبي بوصفه مستقلاً في ذاته.

لقد لام بعض المتعاطفين المستقلين المدرسة الشكلانية على أحادية رؤية نظرية أبوياز في تاريخ الأدب. وكان فيكتور جيرمونسكي واحداً منهم. لقد رأينا سابقاً[21] سجاله مع شلوفسكي حول شعاره «الفن كأداة». كان جيرمونسكي يقبل أهمية عقيدة الآلية لشلوفسكي إلا أنها كانت تبدو له غير كافية بوصفها تفسيراً لتعاقب المدارس الأدبية.

يقول جيرمونسكي: «ما دام الأدب مرتبطاً شديد الإرتباط بفعاليات إنسانية أخرى فإن تطوره لا يمكن أن يفسر بمفاهيم أدبية خالصة. إنه لمن المتعذر، كما يؤكد جيرمونسكي، تلافي مشكلة العلاقة بين تطور الأشكال الفنية وبين باقي مظاهر الثقافة»[22]. ومع ذلك فإن مبدأ التباين أو التنوع الإستطيقي هو عامل سلبي للغاية لكي يتمكن من تفسير نمو الأدب تفسيراً تاماً. إن نظرية الإختفاء التدريجي لأشكال الفن يمكنها أن تفسر رد الفعل ضد ما هو قديم، لا أن تفسر طبيعة ما هو جديد. يمكن أن يفسر ضرورة التغير لا اتجاه التغير. هذا الإتجاه يتحدد بالمحيط الثقافي الشامل للمرحلة ومزاج العصر الذي يجد تعبيره في الأدب، كما يجده في المجالات الثقافية الأخرى. وبعد هذا فإن التمرد ضد الكلاسيكية في القرن 18 يمكن أن يكون ناتجاً عن تحجر الأسلوب الكلاسيكي. إلا أن كون هذا التمرد قد اتخذ شكل الرومانسية، ينبغي أن ينسب إلى ميلاد رؤية جديدة إلى الكون، رؤية تقتضي التعبير الخاص سواء في الفن أم في باقي الدوائر الثقافية[23]».

لقد طرح انجلهاردت في دراسة نبيهة عن المنهاجية الشكلانية المسألة بألفاظ شبيهة بهذه: «إن نظرية الآلية يمكن أن تفسر فقط حركة

الأدب وضرورة تطوره، إلا أنه لا يستطيع أن يفسر طبيعة أشكال هذا التطور[24]».

يكشف هذا الموقف، بدون شك، عن حذر شديد واعتدال في الحكم أكثر مما نجد عند الشكلانية المناضلة. ومع ذلك فإن التوفيق المعقول بين النقد الإستيطيقي وتاريخ الأفكار Geisgeschichte لديلتي يبدو ميكانيكياً. لقد كانت الأطروحة الذاهبة إلى أن التطور الأدبي لا يمكن أن يفهم فهماً تاماً بمفاهيم «محايثة» أمراً يقتضي التذكير به. إلا أن تقسيم العمل في خطاطة جيرمونسكي حيث يولد تطور داخلي حافز التغيير، في حين أن الإستجابة تتحدد بعوامل خارجية، قد كان تقسيماً واضحاً بما فيه الكفاية لكي تحسم المشكلة. إن كون الأدب غير مفصول عن روح العصر Zeitgeist أمر لا ينبغي أن يرفض جدياً. إلا أن العلاقة بين الفن والفلسفة ليست مسألة تناغم مثالي أو تطابق تام. وإذا قبلنا كما يريد جيرمونسكي أن للأدب دينامية داخلية خاصة به فإنه لا يعود هناك أي مبرر لافتراض أنه حين تقع أزمة ما في الفن فإن الحل ينبغي «التماسه» بالضرورة في الخارج.

لم يذهب إيخنباوم بعيداً، وهو يبحث عن الحل، حينما اقترح في دراسة عن أخماطوبا، أن المشكلة الأساسية المتنازع عليها في موضوع الإنتقال من الرمزية إلى acmeism [الأكميون حركة أدبية روسية أعقبت الحركة الرمزية متمردة ومنشقة عنها وأعقبتها الحركة المستقبلية وامتازت بتوجهها الكلاسيكي] والمستقبلية قد كانت استخدام اللغة، أكثر مما كانت الرؤية إلى العالم. يقول إيخنباوم «لقد كان ضرورياً تغيير الموقف إزاء الخطاب الشعري الذي كان قد تحول إلى لهجة محتضرة، عاجزة عن النمو اللاحق أو اللعب الحر. لقد كان ضرورياً خلق خطاب جديد وغير متمفصل وفظ، وتحرير تراث القول الشعري من أصفاد الرمزية. وبهذا تتم إقامة التوازي بين المنظوم واللغة[25]».

ولنفس السبب، وكما أشار ياكبسون، فأن يتخذ التحويل العام ضد الوضعية التي هيمنت في بدايات هذا القرن مظهراً رمزياً غير تمثيلي، لم يكن مجرد انتاج ثانوي للجو الفكري. إن محاولة «تحرير الدليل من الشيء» (ياكبسون)[26]، وإن مثلت بدون شك، جزءاً من الوضعية الثقافية العامة قد كانت متصلة إلى أبعد حد بوسط الشاعر وبالحالة الفكرية السائدة.

وقد يكون من الأفضل، حينما نلمس ظواهر مثل الفن الحديث، أن نستحضر صيغة مكاروفسكي التي هي، بمعنى معين، نقيض صيغة جيرمونسكي. لقد كتب موكاروفسكي: «إن كل تغيير للبنية الفنية يأتي من الخارج سواء كان ذلك بشكل مباشر، تحت تأثير التغيير الاجتماعي، أم كان بشكل غير مباشر، تحت تأثير التقدم الحاصل في واحد من الحقول الثقافية الموازية، مثل العلم أو الاقتصاد أو السياسة أو اللغة إلخ. إن الطريقة التي يقدم بها التحدي الخارجي والشكل الذي ينتج عنه يخضعان لعوامل داخلة في البنية الفنية[27]».

إن صياغة مكاروفسكي، بوصفها قولاً عاماً للعلاقة بين الفن والمجتمع، بعيدة هي كذلك عن التحديد أو الشمول، ومع ذلك فإن النقد البنيوي، لنظرية تاريخ الأدب الأبوبازية، يدهشنا لكونه أوفر فطنة من خطاطة جيرمونسكي الإنتقائية. إن المنظرين البنيويين كانوا متفقين مع جيرمونسكي فيما يتعلق بالتشديد على الوحدة الجوهرية للثقافة وعلى الإرتباط العضوي بين الأدب والفعاليات الإنسانية الأخرى. إلا أن ياكبسون وتروبتسكوي قد تساءلا حول طبيعة وآلية هذا «التعالق»[28] بوصفه من المهام الإستعجالية للمشتغل بالعلوم الإنسانية. إلا أن ممثلي حلقة براغ قد بدوا أوعى من جيرمونسكي بتعقيد المشكل. إن أطروحة التوتر الجدلي بين الفن والمجتمع[29] تقبل التأخيرات الزمنية كما تقبل الدينامية الداخلية لكل مجال ثقافي. وبهذه الطريقة تتجنب عوائق نزعة

الفصل كما تتجنب عوائق الإختزال.

يمكن أن تبدو نظريات ياكبسون ومكاروفسكي وكأنها تبشر بسميولوجية الفن أشد نضجاً ومرونة. نقول «تبشر»، إذ أن مجهودات البنيويين، وهي تسعى إلى ربط الفن بالتغير الاجتماعي، لم تتخط أبداً التخطيط الإجمالي أو الإرشادات المنهاجية العامة. وهذه التعميميات الواسعة، ومهما كان حظها من التماسك واحتمال انتاجيتها، ليست هي الموضع الذي ينبغي أن نبحث فيه عن أساس المساهمة الشكلانية في نظرية تاريخ الأدب. ولا ينبغي البحث عن هذه النظرية في مجرد التشديد على الخاصية الدرامية للصيرورة الأدبية ولا في الصراع الدائر بين القديم والجديد. فأن تكون أية مدرسة أدبية رد فعل ضد المتقدمين أو أن تدعي أنها كذلك، فهذا شيء قد قيل ألف مرة. وقد يكون الشكلانيون قالوا هذا أكثر من ذلك، وبلذة أكثر مما يحس به النقاد الذين لم يخصوا التجديد بهذا القدر من الأهمية. والواضح أن السمة المميزة لفكرة الشكلانيين عن تاريخ الأدب لا تكمن في التشديد على «الصراع بين الآباء والأبناء»، بقدر ما تكمن في الحدس بالآلية الخاصة لهذا الصراع.

إن المنظور الوظيفي للتطور الأدبي قد بين، في الحقيقة، أنه مفيد جداً. لقد انتبه باحثو الأبوياز إلى أن الاستمرارية الأدبية لم تكن مسألة انتقال مريح من المعلم إلى التلميذ ولا مسألة تعارضات جامدة. والأكيد أن القوة الحافزة للحركة الأدبية هي النزاع. إلا أن هذا يعني، بكلمات تينيانوف، تدميراً يعيد خلط الأوراق كلها من جديد. إنه يعني أكثر من التغير الجذري، تغييراً لوظيفة الأداة الإستطيقية لا إلغاءها.

لقد ألقت ملاحظات الشكلانيين حول دور المحاكاة الساخرة ضوءاً مهماً على آلية التغير الاجتماعي. ففي دراسة ذكية «دوستوفسكي وجوجول»[30] بين تينيانوف أن العلاقات بين هذين الكاتبين كانت

ظاهرة أكثر مما كان يعتقد. إن دين دوستوفسكي إزاء جوجول هو شيء لا نظير له. وهذا الأمر يشهد عليه غنى الأصداء الجوجولية الكثيرة في روايات دوستوفسكي الأولى. وعلى سبيل المثال: **الناس الفقراء والزوج**. ويلاحظ تينيانوف أن هناك مظهراً آخر لا يدركه أغلب مؤرخي الأدب: ففي روايته Selo stepancikovo كان دوستوفسكي يحاكي بسخرية البلاغة المهيمنة في مراسلة مع أصدقاء لجوجول. ومع ذلك فإن المحاكاة الساخرة هي دليل على الإنعتاق كما يقول تينيانوف، بل فعل «صراع» أدبي.

إذا كانت روايتا الناس الفقراء والزوج هما البرهان على أن دوستوفسكي قد تطور انطلاقاً من جوجول، فإن Selo stepancikovo تشير بوضوح إلى أن المؤلف كان يبتعد عن جوجول. إن الأدب عند دوستوفسكي قد كان، كما يستنتج تينيانوف، نتاج الطبيعة الرومانسية عند جوجول كما كان تحدياً لها.

وشبيه بهذا هو حالة نكرازوف كما يراها إيخنباوم وتينيانوف[31]. لقد لوحظ كثيراً أن نكرازوف قد أخذ بعضاً من مواضيعه وأوزانه من ليرمونتوف. والأكيد، في نفس الآن أن شعر نكرازوف قد كان في عديد من جوانبه مستقلاً كثيراً عن النموذج الرومانسي. وهنا أيضاً يؤكد الشكلانيون، أن استعمال المحاكاة الساخرة هو ما يجعلنا نرى الطبيعة الإزدواجية للاستمرارية الأدبية. إن المثال المذكور للمقارنة هذه المرة كان شرحاً مراً وساخراً وضعه نكرازوف لتنويمة nana لـ لرمونتوف «نم يا فتاي الجميل». لقد استبدل بالصورة الحزينة للضابط التابع المحارب المستقبلي الفخور، وكصورة لما سيصبح عليه الفتى، كان يتكسر جمال الإيقاع وكان يجهز على العبارات الجاهزة الرومانسية التي كان نكرازوف يريد أن يزحزحها.

وبهذه الطريقة يحصل، كما يؤكد الناقد الشكلاني، التغير الأدبي.

إن القديم يقدم إلينا في لحن جديد، إذا جاز القول. إن الأداة المتقادمة لا يرمى بها جانباً وإنما ترد متكررة في سياق جديد أو زائد. وبهذه الطريقة فإنه إما أن يصبح غير معقول بسبب الآلية، أو أنه يصبح «مدركاً» من جديد. وبكلمات أخرى فإن فناً جديداً ليس نقيض الفن السابق وإنما هو إعادة ترتيب، «إنه إعادة تجميع لعناصر قديمة[32]».

إن إشارات محطمي الإيقونات، كما ينبه على ذلك الشكلانيون، لا ينبغي أن تؤخذ مأخذ الجد. وحتى حينما يرفض الأبناء ميراث الآباء فإن الأبناء المتمردين لا يجدون مناصاً من حشو حقائبهم بعضاً من التقنيات التي طورها أو صقلها «العدو». لقد لاحظ ياكبسون بذكاء[33] أن الشاعر المستقبلي الروسي مياكوفسكي قد احتفظ في **الوثبة الكونية** بعدد من القسمات المشتركة مع من سخط عليهم من متقدميه الرمزيين، وهو عدد أكبر مما كان يمكن أن يسمح به. إن الإستنتاج الذي يمكن الخروج به واضح: ليس التطور الأدبي صيرورة وحيدة الخط. إنه طريق متعرج مليء بالإلتواءات. كل اتجاه أدبي يمثل تقاطعاً وتعالقاً معقداً، بين عناصر التراث والتجديد.

هذا الوعي بميوعة الصيرورة الأدبية، مضافاً إلى الشعور الصحي بعدم الثقة إزاء التحديدات المتصلبة والهرميات الرسمية، هو ما جعل الشكلانيين يشعرون بالدقائق الأدبية والروابط المشتركة التي لم يحلم بها مؤلف المختصرات. لقد عرف تينيانوف وإيخنباوم أن النزاع الأدبي، مثله مثل النزاع السياسي يقوم بتسويات غريبة، وإن كاتباً كبيراً لا يمكنه أن يستغني عن طلب السلفة أو أن تَهْمِزَهُ «شوكة». ولاحظا أيضاً أن شاعراً حديثاً يمكنه خلال رفضه للماضي القريب أن يسقط بشعور منه أم بغير شعور تحت تأثير الخطاطات المنتمية إلى عصر أقدم «إن الحفيد ينتهي به المطاف، خلال صراعه مع جده، إلى أن يشبهه[34]».

إن العودة إلى تراث أدبي أقدم هو جواب ممكن عن الأزمات الفنية التي يضمرها الأدب الخيالي. هناك مخرج آخر من هذه الطريق المسدودة يكمن، بالنسبة للأدب، في تخطي نفسه والإنغماس في ما هو معتاد، وذلك التماساً لدماء جديدة في المادة الأولية للحياة[35]. ومن هنا تأتي الشعبية التي تتمتع بها في روسيا الأجناس الهجينة غير الخيالية: المذكرات والرسائل والاستطلاعات والروايات المسلسلة مرتبطة مع أنواع من النقد، تماماً كما كان الشأن في نهاية القرن 18 وفي سنوات 1920[36] مع ما يلزم من التعديل والتغيير.

يؤكد الشكلانيون أنه كثيراً ما كان البحث عن شكل جديد ممتزجاً بحركة محاذية تصوب نظرتها إلى الماضي. إن حركة أدبية وليدة يمكنها أن تتلقى الحافز من الفترة السابقة. إلا أن ما يحصل في الغالب هو أن هذا الحافز لا يقرن «بالآباء» الذين يتحدى سلطتهم بشكل مقصود وإنما يقرن هذا الحافز، كما عبر عن ذلك كتابةً شلوفسكي، «بالأعمام».

كتب شلوفسكي: «هناك قانون كنت أنا، فيما أعرف، أول من صاغه. وهذا القانون هو أن التركة في تاريخ الفن لا تنتقل من الأب إلى الابن وإنما تنتقل من العم إلى ابن الأخ[37]».

إن القانون الذي يفتخر شلوفسكي أنه مكتشفه كان معروفاً في الكتابات الشكلانية بوصفه قانون تقعيد الفرع الأحدث سناً «حينما تبلغ الصيغ الفنية المقعدة إلى درب لا منفذ له، فإن طريق تسرب العناصر غير المقعدة تظل مفتوحة، تلك العناصر التي تمكنت من تطوير أدوات فنية جديدة[38]». إن الأدب يستمد، لكي يجدد نفسه، المواضيع والأدوات من الأجناس الثانوية. وهكذا فإن انتاجات الثقافة الشعبية التي يكون وجودها غير قار في ضواحي الأدب تستقبل في المنصة، وتسمو إلى مرتبة الفن الأدبي الصريح أو تصبح على حد تعبير

شلوفسكي «مقعدة».

يقدم الأدب الروسي، حسب الشكلانيين، كثيراً من أمثلة التقعيد المشابهة، فغنائية بوشكين انبثقت، كما كانوا يقولون، من الألبومات المنظومة في القرن 18 المسماة «الشعر الهارب». وكذلك شعر نكرازوف المليء، بالعبارات النثرية و«العامية» مدين بجزء هام من حمولته وهياكله الإيقاعية ومعجمه للكتابة الصحفية والفودفيل. يقول شلوفسكي: «إن بلوك يقعد موضوعات وإيقاعات الأغنية الغجرية. ويُدخل تشيكوف إلى الأدب الروسي عناصر من الهزلية المتدنية ومن الرواية المسلسلة، ويسمو دوستويفسكي بأدوات السرد البوليسي إلى مراقي المعيار الأدبي[39]».

والأكثر من هذا، لم يكن وجود مكون وحيد هو ما اعتبر المشكلة المركزية في النقد الأدبي وإنما كان الاستعمال الذي توجه إليه هذه الأداة. فإذا كان بإمكان جنس أدبي أن يمثل نموذجاً بالنسبة إلى بعض الروايات الأعمق فلسفياً في الأدب العالمي؛ وإذا كان بإمكان الإيقاع السهل للرومانسي الغجري أن يكسب قوة انفعالية في غنائية بلوك الغرامية المؤثرة بشكل قوي، فالواضح أن الاهتمام الأول بالنسبة إلى المختص في الأدب ينبغي أن يكون الوظيفة والسياق.

2

إن التصور الشكلاني لتاريخ الأدب، منطبقاً على مجال الأدب الروسي، قد أنتج سلسلة من المراجعات الجذرية للمفاهيم التقليدية كما أنتج تغيرات دالة ذات توجه تاريخي. لقد كان الإطار الشامل لتطور الأدب الروسي المنبثق من هذه المراجعات، معقداً وأكثر اكتمالاً من الإطار الذي كان معروفاً من خلال مختصرات تاريخ الأدب. إن وحدة المنظور تعود إلى أن الشكلانيين كانوا يعتبرون تاريخ الأدب

تطوراً للأجناس والأساليب أكثر مما هو فسيفساء متناثرة للوجوه الأدبية، أو نتاج ثانوي للتغير الذهني أو الاجتماعي.

إذا كان الباحثون الشكلانيون قد نزعوا في بدايتهم إلى الاستهانة بالمحددات الخارج ـ الأدبية، فإنهم كانوا أشد «كاثوليكية» من أسلافهم أو منافسيهم فيما يتعلق بالعوامل الأدبية «المحايثة». إن الأبوياز وهي تستهين بالاهتمام التقليدي بـ «التعميمات الأدبية» (بريك)[40]، قد وسعت هدف البحث التاريخي وذلك بجعله يشمل ظواهر هامشية: الكتاب المغمورين أو شبه المنسيين، والإنتاجات الجماهرية والأجناس الأدبية الفرعية. ليس الأدب، كما يؤكد الشكلانيون، تعاقباً للآثار الأدبية الرفيعة. لا يمكن أن يفهم تطور الأدب، ولا ضبط أي مرحلة في تاريخه إذا لم تؤخذ بعين الاعتبار عناصر الصف الثاني والثالث. فمن جهة لا يمكن للآثار الأدبية أن تقوم بوصفها كذلك إلا على قاعدة ما هو وضيع. ومن جهة أخرى فإن الفشل يمكن أن يكون عاملاً مهماً في الدينامية الأدبية، شأنه شأنه الفوز. إن الإندفاعات المجهضة أو المبكرة في الاتجاه «الجيد» على الرغم من أنها لا تخلف أثراً فإنها في الغالب تبشر أو تمهد الطريق نحو الانتصارات الذائعة ولذلك فإنها تكون ذات أهمية حاسمة بالنسبة إلى مؤرخ الأدب.

وقد يكون أهم تغير حققه النقد الشكلاني في المنظور التاريخي هو ذاك المتعلق بمكان بوشكين في تاريخ الأدب الروسي وهو المشكل الذي كان أساس عديد من الدراسات المثيرة التي قام بها إيخنباوم وشلوفسكي وتوماشيفسكي وتينيانوف وجيرمونسكي[41]. لقد فند الشكلانيون التصور التقليدي عن بوشكين بوصفه الوجه الفريد للرومانسية الروسية وبوصفه المبدع في الشعر الروسي في القرن 18. وقد وصل هؤلاء الدارسون وهم يدرسون تركة الشاعر الكبير من وجهة نظر موقفه أمام اللغة والأسلوب والجنس، أكثر مما درسوه بمفاهيم

فلسفة الحياة عنده، إلى استنتاج هرطقي متطرف وهو أن بوشكين كان في الأساس وريث الكلاسيكية ولم يكن رائد الرومانسية. إن إنجازات لمونزوف وديرزفين قد بلغت أوجها في بوشكين، موفرة إمكانية التحكم اليسير في الوسيط: هذا هو التوازن المثالي بين المنظوم واللغة.

لقد كان الشكلانيون يؤكدون بحرية، أن بوشكين كان قد غير التركة الكلاسيكية أو تسامى عنها. وعمل على إرضاء تصلب قاعدة لمونوزوف و«تقعيد» الإيقاعات المضطربة والحوارية في الشعر الخفيف. وبالإضافة إلى ذلك فقد تناول الكثير من الأغراض والطرق الفنية من العصر الرومانسي، إلاّ أن عمق شعرية بوشكين كان كلاسيكياً[42].

إن الحكم الأكثر دقة على هذا الموقف قد نلقاه في مقالة ياكبسون المكتوبة سنة 1936[43]: «الأساس الإستطيقي لشعر بوشكين الغنائي هو الكلاسيكية، إلا أنها كلاسيكية مطلعة على الرومانسية، شأنها شأن رومانسية الرومانسيين مثل بودلير ولوترايامون ودوستوفسكي، التي لم تتمكن من تجنب كون هؤلاء الشعراء قد عاشوا في العصر الواقعي[44]».

وقد وصل تينيانوف في دراساته الأكاديمية حول بوشكين وعصره[45]، بالإضافة إلى ما تقدم، إلى حد الشك في قابلية تطبيق ثنائية رومانسي/كلاسيكي في مجال الأدب الروسي. لم ينكر الناقد الشكلاني تأثير هذه الاتجاهات الغربية على الأدب الروسي، إلا أنه كان أميل إلى الاعتقاد أن الصراع بين الكلاسيكية والرومانسية لم يكن المشكل المركزي لعصر بوشكين. إن عناصر الرومانسية والكلاسيكية هي، في رأي تينيانوف، مختلطة في روسيا بشكل غريب إلى حد أن الخط الفاصل بين الحركتين كان أشد غموضاً من نظيره في فرنسا.

إن المعارك الأدبية في بداية القرن 19 قد دارت، حسب تينيانوف، حول مشكلة روسية خالصة. والأكثر تخصيصاً من هذا أن الأمر يتعلق بمشكلة أدبية[46]. إن النقاش بين أنصار القديم والمجددين قد تركز على النسيج اللفظي للغة الأدبية الروسية. فقد شدد أنصار القديم على العودة إلى تراث لمونزوف لتمييزه الدقيق بين الأجناس ومستويات الخطاب ولتفضيله الأسلوب «الرفيع» المشوب بالألفاظ السلافية والكنسية، في حين أن المجددين قد انطلقوا من النثر الحضري لكرامزان وكانوا يدافعون عن الأسلوب «المتوسط» المستعمل في لغة الحديث اليومي للطبقات المثقفة والمتميز بكونه متحرراً من الغريب الصارخ. وهذا الجدال، الذي شارك فيه أبطال أشدهم فعالية كانوا أسماء غير معروفة في عصر بوشكين ـ من بين هؤلاء جريبودوف وكوتشلبكير وسيسكوف وفيازمسكي الخ ـ قد تعقد بانقسام كل طرف إلى طوائف أشد محافظة (وهم أكبر سناً) وطوائف أشد تقدمية (وهم الأكثر شباباً).

إن المؤرخين الشكلانيين للأدب كانت تعترضهم الكثير من المشاكل وهم يحاولون تأطير بوشكين في الحياة الأدبية لعصره. فتينيانوف كان يميل إلى وضعه بقرب الشبان المناصرين للقديم[47]. في حين أن توماشيفسكي يؤكد على الترابط الزمني بين بوشكين والمجددين من اليسار[48]. وقد كان الناقدان متفقين حول تأكيد أن بوشكين كان ظاهرة بالغة التعقيد لا تسمح بالتصنيف الواضح. فممارسته الإبداعية الموسومة باختلاط استعمال المعجم السلافي بالمعجم العامي والشعر الحفيف مع الأبهة الملحمية والموسومة بتأكيداتها النقدية المحتالة التي تتجنب الإلتزام المحدد، تستعصي على التصنيف الحاسم.

إلا أن الشكلانيين كانوا يصرون على أن بوشكين يتسامى ظاهرياً،

عن كل مدارس عصره، كما يتسامى فعلياً. وهذا لا يعني أنه كان على هامش المعركة. فقد صادف عديداً من الطوائف وتبنى وجهات نظر سائدة دون أن يتطابق أبداً مع أية واحدة منها. وهكذا فإن الدور التاريخي لبوشكين لا يمكن، حسب تينيانوف، أن يفهم دون الأخذ بعين الاعتبار العديد من التيارات المتعارضة في العصر وفعاليات معاصريه الأقربين.

يكشف كل هذا عن ضرورة دراسة بوشكين أو أي «كلاسيكي» آخر في سياق عصره. إن انجازات بوشكين، ومكانته في الخطاطة الشاملة للأدب الروسي ينبغي أن تدرس، كما يذهب إلى ذلك الشكلانيون، دراسة تاريخية. إن نقاد أوبويار كان ينزعجون ازاء المفهوم «غير التاريخي» الذي يجعل من المعلمين «رفاقاً خالدين»[49] كما كانوا ينزعجون إزاء تقديس الأبطال عموماً. كتب توماشيفسكي «لقد آن الأوان لتكنيس الاعتقاد التقليدي بمجيء مخلص من السماء لإنقاذ الدراسات حول بوشكين، تلك الدراسات التي تقسم الأدب الروسي إلى العهد القديم (ما قبل بوشكين) والعهد الجديد (ما بعد بوشكين)[50]». لقد هاجم الشكلانيون التصور الشعبي عند بوشكين كما هاجموا تصور «القاسمة الكبرى» والقدرة التشكيلية للشعر الروسي في القرن 19. لم يعترضوا على أثر بوشكين الحاسم في تكوين اللغة الروسية الأدبية الحديثة[51]؛ وكانوا متفقين على كون آثاره تشتمل على ثروة من الموضوعات والمشاكل التي سيتغذى منها الكتاب الروس لسنوات طويلة. وأكد الشكلانيون أن أسلوب بوشكين وبنيته منظومة قلما وجد من يحاكيهما محاكاة موفقة. وذلك يعود إلى كون الإتقان لا يقبل المحاكاة وإنما يعود ذلك أيضاً إلى أن في شعر بوشكين كان التراث الأدبي للمرحلة السابقة قد بلغ إلى مرحلة استنفاده الأخير. وبما أن بوشكين كان قد استثمر استثماراً كلياً الإمكانات التي راكمها

أسلافه، فإنه قد أصبح من المتعذر بعد موته إبداع أي شيء يتسم بالجدارة أو أي شيء جديد في نفس الإتجاه. لقد أصبحت المنطلقات المفروضة بعد هذا جديدة. وحسب تينيانوف، فإن هذا هو ما قد حصل بالفعل.

يؤكد تينيانوف خلافاً للفكرة التي تجد لها الكثير من الأنصار أن معاصري بوشكين الأكثر شباباً وأولئك الذين خلفوه مباشرة نكاد نعتبرهم بمثابة تلاميذ بوشكين. لقد كتب تينيانوف يقول: «إن الشعر بعد وفاة بوشكين لم يعد يسير لا إلى الأمام ولا إلى الخلف، وإنما أصبح يسير جانباً نحو الأشكال المعقدة للرمونتوف وتجوتشيف وبنيديكوتوف[52]»، وذلك بالتأليف بنسب مختلفة بين بعض العناصر من شعرية بوشكين وبين صيغ الإستطيقات الرومانسية الأوروبية ولعناصر من أسلوب القرن 18 العظيم. أما فيما يتعلق بالأجيال الأدبية اللاحقة وهم الرومانسيون الأواخر والرمزيون الروس فقد ولّوا وجوههم نحو زيكوفسكي العذب والبَكّاء وولّوا وجوههم نحو لرمونتوف، بحثاً عن الإيحائية العاطفية وبحثاً عن موسيقى المنظوم التي تستعصي على الوصف[53].

لقد نبه الشكلانيون على أن «الإنبعاثات» الدورية لبوشكين لا ينبغي أن يبالغ في فهمها بالمعنى الحرفي. إن التمييز بين بوشكين «الحقيقي» التاريخي وبين زوجه «بوشكين المنبعث خلال الأزمان يفرض نفسه»[54]. هذا الأخير لا يعدو أن يكون اسقاط مجموع استطيقي من القيم الخاصة بالناقد. وكان شلوفسكي يؤكد أن أثراً أدبياً يُرى دائماً متبايناً مع المعايير الأدبية السائدة في عصر معين، إلا أن هذا يمكن أن ينقلب[55]. ففي سنة 1880 على سبيل المثال كان يستشهد باسم الشاعر لدعم «ثقافة مختلفة كلية» عن ثقافة بوشكين. وحينما حيا دوستوفسكي، في خطابه الشهير بمناسبة عيد ميلاده، بوشكين بوصفه

رسول التواضع المسيحي، فقد كانت صورة هذا التأكيد البليغ تشبه دوستوفسكي أكثر مما تشبه بوشكين.

وقد تكون المحاولة الوحيدة لبعث بوشكين «الحقيقي» قد أنجزها، مع الاحتذاء بالصفاء «الأبوليني» لأسلوبه السياسي، الأكْمِيُون الورثة المباشرون والمنشقون عن الحركة الرمزية[56]. إلا أن الأكْمِيَّةَ قد كانت لحظة عارضة في تاريخ الشعر الروسي الحديث. فالتوازن النيوكلاسيكي لجوميليف وماندلستام قد كسره بسرعة الانقلاب المستقبلي الفظ.

لقد كان المستقبليون يقدمون في بياناتهم العنيفة[57] شعره باعتباره النقيض المطلق لكل ما كتب سابقاً وبوصفه تحدياً لكل المواضعات الأدبية. إلا أن نقادهم المتعاطفين كانوا يعرفون أكثر من هذا. لقد أشاروا إلى أن الأدب لا يسمح بانطلاقات جديدة جذرياً. ولا يمكن للمجددين الجذريين أن يجددوا دون أن يمروا عبر التقليد. إن الحركة المستقبلية قد اعتبرت مثلاً لقانون التطور الأدبي، ذلك الذي ينظر إليه بوصفه رد فعل ضد «الآباء» يقتضي عودة جزئية إلى «الأجداد»[58]. كتب تينيانوف يقول: «لقد كانت المستقبلية الروسية رفضاً للثقافة الشعرية «المتوسطة الأسلوب» في القرن 19. ففي نضاليتها المتعالية وفي نتائجها كانت شبيهة بالقرن 18[59]». يذهب تينيانوف إلى أن اهتمام كليبنيكوف الزائد بمشاكل اللغة وبحثه عن الملحمي يقدم رابطة بين هذا المستقبلي المكتشف للغة الشعرية ومشروع الشعر الروسي في القرن 18 لمونوزوف. وكذلك فإن اتجاه ماياكوفسكي صوب الأشكال الشعرية «الأوسع» ـ مثل الأود والهجائية ـ بوصفها أبواق البلاغة المتوقدة، قد قاده دون أن ينتبه إلى ذلك، إلى الكلاسيكية الروسية، وقاده بالخصوص إلى ديرزافين الذي كان يتقاسم معه النزوع إلى خلط الفصاحة بالهزل.

هذه المقابلة غير المتوقعة بين شاعر ثورة أكتوبر الجوال وبين جليس كتلينا الكبيرة لهي خاصية جينيالوجيات الآداب الهرطقية التي أقامها الشكلانيون. إن مثال القرن 18 بوصفه نقطة مرجعية قد كان يحمل دلالة، على حالة فكرية. إن الكثير من مؤرخي الأدب الروسي الذي اندهشوا بغير حق، بسبب بحث بيلينسكي المثير ولكنه غير الناضج أحلام أدبية كانوا ينزعون إلى الإستخفاف بالقرن 18 وكانوا يتصرفون انطلاقاً من الفرضية بأن الأدب الروسي كان يولد في بوشكين. إن بحث أبوياز قد انتبه مع ذلك إلى العصر التكويني للأدب الروسي. لقد بدا الشكلانيون منجذبين بقوة نحو عصر لمونوزوف. إن اهتمام هذا الأخير باللغة والأسلوب، وروحه الرائدة كان يحظى بالقبول لعبقريته أكثر مما كان ذلك لليونته المستخلصة إلى حد ما من نثر القرن 19 الروسي. إن الربط بين الظواهر المتنافرة مثل درزافين ومياكوفسكي قد كان حجة أخرى على أن الشكلانيين قد كانوا يفضلون إقامة مقارناتهم على أساس مقاييس أدبية على الرغم من شعورهم باختلافات السياق الثقافي السائد.

هناك مراجعات شبيهة بما تقدم في مجال النثر الروسي. لقد كان البحث هنا أيضاً كاشفاً عن سلسلة من الروابط التي لم ينتبه إليها ولو أنه لم يحاول أن يقيم أية خطاطة تطورية شاملة. لقد ألقت سلسلة من الدراسات والمقالات المكرسة للمرحلة التكوينية للنثر الروسي الخيالي ضوءاً هاماً على كتاب ما صغار وشبه مغمورين إلا أنهم قد خلفوا أثراً. مثال ذلك ويلتمان الذي يُحتمل أن يكون رائد جوجول ودوستويفسكي[60].

لقد كانت أبحاث إيخنباوم أبلغ دلالة حول جنيالوجيا أدب ليون تولستوي[61] لقد ذكرنا آنفاً[62] الأطروحة الشكلانية الذاهبة إلى أن الخاصية السردية لتولستوي الأول بتفاصيلها التحليلية النفسية والخاصية

الخطابية العقلانية وبساطتها المنزلية كانت تحدياً للقواعد الرومانسية. إن تولستوي هو، قبل كل شيء، في نظر إيخنباوم، فنان مجرد يبحث دون كلل عن مخرج لأزمة النثر الفني. وهذا مفهوم مؤقت يمكن أن يفسر جزئياً إعجاب ناقد أوبوياز بتولستوي.

وإذا صدقنا إيخنباوم، فإن تولستوي قد وجد نفسه مضطراً خلال مقاومته لأسلافه المباشرين، للعودة إلى «أجداده» أي إلى القرن 18، إلا أن نماذج تولستوي، خلافاً لماياكوفسكي وكليبنيكوف، قد كانوا غربيين لا مواطنين. وحسب إيخنباوم فإن نزوع تولستوي نحو تحليل الشخصية إلى سلسلة من الإحساسات الفردية أو الأحوال الفكرية، قد كان هذا صدى بعيداً لفلسفة حسية من القرن 18 كما هي ماثلة عند كوندياك والانسيكلوبيديين. إن غنى التفاصيل الفزيائية والنغمة الشخصية التي تطبع الآثار الآوتوبيوغرافية لتولستوي مثل **الطفولة والشباب**، تجد أصولها في الحساسية الغربية وفي لاورينس ستيرن وفي «الرواية بدون موضوع» للكاتب السويسري توبفير. إن انهيار أسطورة الحرب الرومانسية في أقاصيص من سيفاتبول قد تم ربطه بمحيط المعارك عند ستندال. هذا المحلل، المنطقي الدؤوب للعواطف الإنسانية قد كان بالأساس في نظر الناقد الشكلاني رجل القرن 18 وقد ازداد متأخراً بمئة سنة.

إن أطروحة إيخنباوم حول تأثير الرواية الغربية في تولستوي قد أكده بجلاء استئناس تولستوي بالكتاب المذكورين، واهتمامه بهم. وبعبارة أخرى فإن الناقد لم يكن يسلم هنا بمجرد مشابهة وإنما يسلم بتأثر حقيقي. ومع ذلك فقد كانت لمدة سنين التأثيرات الأدبية والإقتراض واحدة من المسائل المفضلة لدى التاريخ الأدبي الأكاديمي. لم يتجنب الشكلانيون البحث في هذا المجال، وذلك على غرار ما فعلوا بالاهتمامات التقليدية الأخرى للأكاديمية. وبما أنهم

كانوا يهتمون، خصوصاً في البداية، بمقاربة داخلية لتطور الأدب، فالطبيعي أن يعلنوا مع ف. برونتيبر عن تأثير أثر أدبي على آخر[63] بوصفه عاملاً أقوى من كل المحددات غير الأدبية الأخرى[64].

ولحسن الحظ فإن الحاحهم العام على الوظيفة وعلى السياق قد جنب الشكلانيين التصيد العقيم للمقابلات والمنابع والربط الآني للحوافز المتشابهة أو المتماثلة دون التثبت من موقعها في «النسق» الإستطيقي المعطى.

إن الذي صاغ المنظور الشكلاني لهذا المشكل قد كان جيرمونسكي. لقد أكد وهو يقيم إطاراً مفهومياً لمراجعة بوشكين للبيرونية، أن تأثيراً أدبياً يواجه بحوافز وأدوات أدبية أكثر مما يواجه بالتشابه المزاجي أو الإيديولوجي. وكما يقول جيرمونسكي «فإن بوشكين كان متأثراً ببيرون كشاعر. ورغم ذلك فما تعلمه بهذا الصدد من بيرون؟ ما الشيء الذي اقترضه من الآثار الشعرية لمعلمه؟ وكيف طوع هذه العناصر المأخوذة مع سمات ذوقه الخاصة وذهنه؟[65]».

هذا المظهر الأخير أي مظهر «التطويع» أو بعبارة مجازية، هذا التطبيع لحافز أجنبي هو الذي يستحق في نظر جيرمونسكي اهتماماً خاصاً من جانب الباحثين الشكلانيين. لقد كانوا على علم بأن الاقتراضات الأدبية وبالخصوص تلك التي يقوم بها شاعر عظيم هي أكثر من مجرد تغير وإنما هي تحويل. إن التأثير الأدبي ينبغي كما ألحوا على ذلك، أن يعتبر بمثابة علاقة متبادلة بين نسقين فنيين مستقلين. وهكذا فحينما يكون ممكناً حصول اقتراض فإن أول اهتمام الناقد ينبغي أن يتجه نحو «لأجل ماذا» وليس نحو «من أين» أي نحو استعمال الحافز ضمن النسق الجديد وليس نحو مصدره. ولكي يتم تمثله تمثلاً جيداً فإن العنصر «الدخيل» ينبغي أن يتكيف مع هذه التربة الجديدة وينبغي، بالإضافة إلى ذلك، أن يستجيب للمقتضيات الداخلية للبنية التي يلتحق بها. ومع ذلك فليس

الحافز المجتلب هو أفضل ما يصنعه المُعير» وإنما هو ذلك الذي يكون «المقترض» في أمس الحاجة إليه[66].

إن الحاجة الأساسية التي لباها تأثير بيرون في بوشكين هي، فيما يبدو، الحاجة إلى نمط من السرد الشعري الذي يستطيع أن يعوض الملحمة الكلاسيكية الهرمة. لقد كان جيرمونسكي حذراً حينما أشار إلى أن تقديره للبيرونية الروسية التي كان يتقاسمها بعض معاصري بوشكين المتبصرين. لقد رأى بيازيمسكي وهو شاعر وناقد موهوب، أعظم إسهام بيرون في شعرية بوشكين في كونه قدم لتلميذه الروسي جنساً «خليطاً» موسوماً بعدم الإنسجام الغنائي والتأليف المبعثر، المسمى «حكاية شعرية»[67].

لقد طرح إيخنباوم في تحليله للتأثيرات الأجنبية في ليرمونتوف[68] المشكلة في كلمات شبيهة. إن الإطار المرجعي في موقف إيخنباوم هو واسع إلى حد ما: فالأنساق التي تتبادل العلاقة ليست قائمة بين الشخصيات المبدعة وإنما هي قائمة بين أدبين قوميين. إن كاتباً أجنبياً لا يستطيع هو وحده أن يتسبب في ظهور اتجاه جديد، إذ أن كل أدب يتطور، كما يؤكد ايخنباوم، بحسب قوانينه الخاصة الموروثة. وحينما يدخل مؤلف ما إلى أدب أجنبي يتحول ويرغم على أن يعطي ليس ما هو متوفر عنده أو ذاك المفروض في أدبه الأصلي، وإنما يطلب منه ما ينتظر منه في حقل تأثيره الجديد. يستنتج إيخنباوم قائلاً والواقع أن «التأثير» كلمة غير مناسبة اطلاقاً، فحينما يتجذر في تربة أجنبية فإنه لا يفعل ذلك بمحض إرادته الخاصة وإنما يقدم على ذلك تحت الطلب[69].

إن المراجعات المعروضة قد تتعلق، لو أخذنا بتمييز حديث، بالمظهر «التوضيحي» لعلم الأدب أكثر مما تتعلق بمظهره القضائي. وبالإضافة إلى ذلك فإن نقاد أبوياز قد وجدوا أنفسهم مرتاحين في

الدائرة الأولى. لقد ابتعدوا وهم مطالبون بتلافي العوائق الدوغمائية والذاتية، عن حكم القيمة الصريح. وبعبارة أدق فقد حاولوا اختزال التقويم إلى ما أسماه أوستين وارين «التقدير التاريخي[70]». لقد فضلوا بدلاً من الحكم على القيمة الإستيطيقية على ضوء نموذج نقدي وحيد ولو كان مرناً، العناية بدوره التاريخي: أي بمكانه في «متوالية منتهية ومغلقة».

وسنعمل لاحقاً[71] على الإشارة إلى القيود التي حصرت مثل هذه المقاربة. سنكتفي الآن بالقول إن التاريخية المغالية لأبوياز قد كانت تارة نعمة وطوراً نقمة. فإذا كانت قد منعت من جهة قدرة الشكلانيين على الحكم النقدي الكامل، فقد قدمت لهم خدمات هامة حينما كان عملها المباشر ينصب على تأطير الفنان في التيار الأدبي. إن الإحساس الحاد بالسياق التاريخي ـ الأدبي وإمكانية إقامة شعرية مؤلف ما أو مدرسة أدبية، قد أتاح للشكلانيين تقويم فوز الشاعر بمفاهيم ما كان يحاوله هذا أكثر من تقويمه بمفاهيم ما كان يريده الناقد من الشاعر.

هناك جانب ثمين في المنهاجية الشكلانية ويتمثل ذلك في عزمها على نفي المركزية الإستطيقية. لقد كان العلم الأوروبي في القرن 19 ميالاً بقوة إلى إضفاء قيمة كونية على الخصائص الفردية. إن ميلاد الأنتروبولوجيا الثقافية قد عارضت هذا التوجه، وذلك بإبراز تعدد النماذج الثقافية. إن وظيفة شبيهة يؤديها النقد الحديث للفن: إنه يرفع من قيمة بعض مراحل تاريخ الفن تلك المراحل التي كانت تعتبر في القرن الماضي متدنية.

لقد كان فن العصور الوسيطة من المستفيدين الرئيسيين من هذا المناخ النقدي الجديد، وهو الفن الذي كان الناس ينفرون منه لأنه لم يكن يتفق مع هياكل القرن 19 أو مع واقعيته. ومما يستحق الاهتمام أن ياكبسون، شأنه شأن تروبتسكوي، قد هاجما بقوة هذا الموقف

الشعبي بوصفه خدعة غير تاريخية. لقد أشار ياكبسون في مدخله للطبعة النقدية للأشعار التشيكية الوسيطة[72] إلى أن الفن الوسيط تمكن من العثور على الحل الملائم لبعض المشاكل الأساسية للشكل، تلك المشاكل التي أصبحت تحتل لاحقاً المرتبة الثانية. وقد رأى ياكبسون أن الجواب الذي ينبغي أن يقدم لمن يتساءل عما إذا كان الفن الوسيط يشكل فوزاً أم أنه يمثل هزيمة تابع لجودة الحلول التي قدمها هذا الفن لمشاكله الخاصة وليس تابعاً لاهتمامه بمشاكلنا.

يقول ياكبسون: «ليس هناك أخطأ من الرأي الشائع الذاهب إلى أن العلاقة بين الشعر الحديث والشعر الوسيط هي نفس العلاقة الموجودة بين الرشاشة والقوس[73]». هذا القياس الزائف يفترض تطوراً متوازناً لعديد من دوائر الفعالية الإنسانية. والواقع أنه لا وجود لمثل هذا التناسب. إن الفن يمكن أن يزدهر، وقد ازدهر فعلاً، خلال مراحل التردي التقني والرجعية السياسية. وعلى العكس من ذلك فإن التقدم الاجتماعي قد شاع أنه ملازم للتدني الفني. هناك مبدءان شكلانيان، مفهوم الفن بوصفه «نظاماً» مستقلاً والاعتقاد بنسبية المعايير الأستطيقية، تنبغي إعادة صياغتهما.

هناك مثال أحسن من مثال السياقية الشكلانية وهو مثال إعادة تقدير نكرازوف الشاعر الذي كان خلال حياته وبعدها موضوعاً لنقاش حاد بين النقاد الروس. إن هذا الأب الروحي للشعر المدني الروسي والذي صفق له رجال ذوو عقلية اجتماعية، قد كان موضوعاً للسخرية عند استطيقيين بوصفه يكتب شعراً منشورياً منظوماً. ومع ذلك فإن هناك شيئاً متفقاً عليه عند الموالين وعند المشنعين. وقد كان هذا أمراً غير قابل للنقاش وهو أن نكرازوف لم يكن مارقاً فيما يتعلق بمسألة الشكل. إن النقد الاجتماعي باستثناء جزئي لبليخانوف[74] قد اعتبر هذه الثغرات الشكلية ثانوية في حين أن الإستطيقيين قد بالغوا في

تقديرها. ومع هذا فإن التشخيص لم يوضع أبداً موضع ارتياب.

إن المؤرخين الشكلانيين للأدب قد انطلقوا من البديهة التي كانت موضة العصر[75] فقد أكدوا أن الفكرة التقليدية عند نكرازوف بوصفه شاعر العقلية الحضرية الذي لم يؤثر في عصره هي فكرة خاطئة. حينما كان تورجينيف يشكو من كون شعر نكرازوف فظاً و«نثرياً» فقد كان يطبق عليه، فيما يظهر، خطاطات مستخلصة من الشعر الرومانسي. ورغم ذلك فإن هذه المعايير، كما يؤكد الناقد، قد كانت معايير خارج الميدان: إنه لمن قبيل عدم اللباقة والتضليل الحكم على أثر أدبي لشاعر ما بمنطق قاعدة يقصد قصداً إلى خرقها.

لم يكتب نكرازوف شعراً «فظاً» لأنه كان عاجزاً عن كتابة أشعار متقنة الصنعة عذبة احتذاء بنموذج بوشكين ـ لرمونتوف وإنما لأنه لم يرغب في الأقدام على ذلك. لقد كان نكرازوف كما أكد ذلك إيخنباوم في مقالة له عن تجوتشيف واعياً تمام الوعي بالاعتبارات الشكلية. وكذلك فإنه كان قادراً على الكتابة باحتذاء «تقاليد» بوشكين أولرمونتوف، كما برهن على ذلك في بعض قصائده الأولى. إلا أن إيخنباوم أكد أن نكرازوف لم يكن ليربح الكثير وهو يحذو هذا الحذو. إذ أن المعيار الذي أقامه الأساتذة كان قد أصبح صبغة جاهزة. ولأجل بعث الحياة في اللغة الشعرية الروسية فقد كان على نكرازوف أن يتجاوز التراث الرومانسي. فاعتماداً على خليط هرطقي من عناصر منظوم بوشكين ولرمونتوف وموضوعات وإيقاعات الفودفيل والأغنية الشعبية والهجائية قد صاغ أسلوباً جديداً اعتبره تورجنييف، وهو يحذو حذو الرومانسية، لاذعاً جداً في حنكه[76].

كثير هم النقاد الروس الواعون بالشكل الذين انطلقوا من ملاحظات تورجنييف. فهذا تينيانوف وإيخنباوم قد تناولا فن نكرازوف بدون مسبقات، أو على الأقل بإحساس إيجابي، وهو الموقف الذي

كانا يتخذانه إزاء كل الأجناس «الهجينة» والشعراء المجددين. وخلافاً «للإستطيقيين، الأكثر استغلاقاً فإنهما لم يكونا يتصوران أن الشعر ينبغي أن يكون خالصاً وكانا يعرفان جيداً أنه في سياق شعري دينامي يمكن التوفق في احتواء عبارات نثرية، وهذا حينما يتم استخدامها من وجهة نظر استطيقية استخداماً جيداً شأنها في ذلك شأن أي مزيج آخر من الخطاب العادي.

هكذا فإن الشكلانيين بإعطائهم نكرازوف فرصة الشك، ومما هو أهم من هذا، وتعيين نوع شعريته قد رأوا صانعاً ناضجاً وواعياً وشاعراً نافذاً استطيقيا ولم يكن هاماً وحسب. لقد مجدوا التمكن النكرازوفي من اللغة والمنظوم، وكفاءته على الاستعمال في أشعاره الهجينة، للإمكانات الأسلوبية الكامنة في طبقات لغوية عديدة[77].

إن المرحلة الأولى في الحكم قد تم استهلاكها. إن انتقام نكرازوف من أجل إيخنباوم قد أظهر مرة أخرى، أنه لأجل أن نفحص درجة الفوز الذي حققه الشاعر في محاولته قد كان ضرورياً تحديد هذه المحاولة. إن الانتقادات المذكورة هي مجرد فقرة من البحث الأدبي المنبثق من حركة الشكلانيين الروس، هذه المراجعات الصريحة في سجاليتها كانت القمة في الذكاء وأحياناً وحيدة الجانب ومثيرة دائماً. إن منهج البحث في المواد الأدبية بتفصيل قد قدم بالإضافة إلى كونه خطاطة معقدة ومرنة من الدينامية الأدبية، بعض الحدوس ذات الأهمية المتخطية مجرد القبول. إن أية واحدة من هذه التقديرات لا يمكن اعتبارها نهائية، إلا أن القليل منها هي ما يمكن الاستغناء عنها. وقد يكون أكبر دليل على انجازات أبوياز النقدية هو المتمثل في أنه لم تظهر منذ العشرينات أية دراسة جديدة عن بوشكين أو لرمونتوف أو نكرازوف أو تولستوي أو مياكوفسكي أو أخماطوبا، دون أن تتكيء على الإنجازات التي حققها الشكلانيون.

الهوامش

(1) تنظر على وجه الخصوص دراسة سكافيتموف poétika i genezis bylin, Saratov 1924.

(2) ينظر الجزء الأول من هذا الكتاب الفصل الخامس ص 127.

(3) الصياغة الثانية وضعها شلوفسكي. ينظر Viktor Sklovskij, Rozanov, Petrograd 1921.

(4) Boris Tomasevskij, «La nouvelle école d'histoire litéraire en Russie», Revue des études slaves, 1928, VII.

(5) F de Saussure, Cours de linguistique générale, lausanne 1916.

(6) ينظر ما تقدم في الفصلين الأول والثاني.

(7) Viktor Sklovskij, Chod Konja, Moskau - Berlin 1923 p. 88.

(8) Boris Tomasevskij, Teorija literatury, p. 157.

(9) T.S. Eliot, Selected Essays, New York 1932.

(10) G.A. vinokur, «Poézija i nauka», Cêt i necet, Moskau 1925.

(11) ينظر ما يلي في الفصل 6.

(12) Viktor Sklovskij, Chod konja, p. 22.

(13) ينظر Osip Brik, «T.n. formal'nyi metod», Lef, 1923, p 213-215.

(14) هناك أسباب معقولة لكي نفترض أن بريك النبيه، قد تأكد وذلك بالاعتماد المقصود على صيغ غريبة، من لا معقولية زعمه.

(15) Boris Eichenbaum, Skvoz literaturu, leningrad 1924, p. 236.

(16) نفسه.

(17) ينظر الجزء الأول الفصل الثاني، ص. ص 62ـ 63.

(18) Viktor Sklovskij, Chod konja, p. 38.

(19) Viktor Sklovskij, «Svjaz, priêmov sjuzetoslozenija...», Poétika, Petrograd 1919, p. 120.

(20) Chod konja, p. 86.

(21) ينظر الجزء الأول الفصل الخامس ص. ص 135 ـ 8.

(22) Viktor Žirmunskij, Voprosy teorii literatury, leningrad 1928.

(23) نفسه ص. ص 162 ـ 163.

(24) B. Engelhardt, Formal'nyi metod istorii literatury, leningrad 1928.

(25) Boris Eichenbaum, Anna Achmatova, Petrograd 1923, p. 66.

(26) Roman Jakobson, «Randbemerkungen zur Prosa des Dichtets Pasternak», Slavische Rundschau, VII, 1935.

(27) Jan Mukarovsky, Kapitoly z ceské poetiky, Prag 1941, I, 22.

(28) N.S. Trubetzkoy, Principes de phonologie, Paris, 1949.

(29) Roman Jakobson, «Randbemerkungen zur proza dichters Pasternak».

(30) Jurij Tyrjanov, Dostoevskij i Gogol,. K teorii parodii, Opojaz, Petrograd 1921.

(31) ينظر S. Boris Elichenbaum, «Nekrasov», Skvoz, literaturu, leningrad 1924; Jurij Tynjanov, «Poéticeskie formy Nekrasova», Archaisty i novatory.

(32) Jurij Tynjanov, Archaisty i novatory, p. 413.

(33) Roman Jakobson, «o pokolenii», Berlin 1930, p. 7-45.

(34) Jurij Tynjonv, Archaisty i novatory, p. 562.

(35) ينظر الجزء الأول، الفصل الثاني، ص. ص 172 ـ 174.

(36) Jurij Tynjanov, Archaisty i novatory.

(37) Viktor Sklovskij, literatura i kinematograf, Berlin 1923, p. 27.

(38) نفسه ص 29.

(39) Viktor Sklovskij, Rozanov (in Boris Eichenbaum. Literatura, leningrad 1927, p. 144).

(40) Osip Brik, «T.n. formal'nyi metod», 1923.

(41) Boris Eichenbaum, «Put, Puskina k proze», literatura; Viktor Sklovskij, «Evgenij Onegin (Puskin i Sterne)», Ocerki po poétike Puskina, Berlin 1923; Jurij Tynjanov, Archaisty i novatory; Boris Tomasevskij, Puskin; Viktor Zirmunskij, Bajron i Puskin (Iz istorii romanticeskoj poémy), leningrad 1924.

(42) يمكن الإدعاء أن جزءاً مهماً مما تقدم قد سبق إليه النقاد الرمزيون، وبالخصوص باليري بريوزوف (ينظر Moj Puskin) إلا أنه إذا لم يكن ممكناً أن نسند كلية إلى الشكلانيين هذا التأكيد للدور التاريخي لبوشكين، فإنهم كانوا رواداً حينما طوروا وصاغوا بشكل منسق هذه الفكرة.

(43) Roman Jakobson, «Na okraj lyrickych basni Puskinovych», vibrané A.S. Pusking Prag 1936, p. 259-267.

(44) نفسه ص 262.

(45) Jurij Tynjanov, «Archaisty i Puskin», Archaisty i novatory.

(46) وقد يكون أحد الأسباب التي اعتمد عليها تينيانوف للشك في الثنائية التقليدية هي نزوع المؤرخ الأدبي المعتاد والشائع إلى الوصف «بالكلاسيكية» و«الرومانسية» مدارس فكرية أكثر مما يصف حركات أدبية محددة بوضوح.

(47) Jurij Tynjanov, «Archaisty i Puskin».

(48) S. Boris Tomasevskij, Puskin, Moskau 1925.

(49) الإحالة على مجموعة مقالات .Merezkovskij, Vecnye sputniki

(50) Boris Tomasevskij, Puskin, p 74.

(51) Viktor Vinogradov, Jazyk Puskina, Moskau - leningrad 1934; Ocerki po istorii russkogo literturnogo jazyka XVII - XIX vekov, Moskau 1934.

(52) Jurij Tynjanov, Archaisty i novatory, p. 361.

(53) Boris Eichenbaum, lermontov, leningrad 1924.

(54) Jurij Tynjanov, Archaisty i novatory, p. 291.

(55) Viktor Sklovskij, «Wvgenij Onegin (Puskin i Sterne)».

(56) ينظر .Boris Eichenbaum, Anna Achmatova

(57) ينظر الجزء الأول الفصل الثاني ص. ص 57 ـ 58.

(58) ينظر هذا الفصل في جزئه الأول.

(59) Jurij Tynjanov, Archaisty i novatory, p. 553.

(60) ينظر على وجه الخصوص مجموع الدراسات التي نشرها إيخنباوم وتينيانوف Russkaja proza, leningrad 1926.

(61) Boris Eichenbaum, Molodoj Tolstoj, Petrograd - Berlin 1922; lev Tolstoj, I, 1928; II 1931.

(62) ينظر ما تقدم في الفصل الثاني.

(63) ذكره فيكتور شلوفسكي في مقالته .«Svajaz' priêmov...», Poétika

(64) يمكن أن نشك في ما إذا كان الشكلانيون يتقاسمون مع برونتير اهتماماته بالتأثيرات الأدبية، ما كان يريد شلوفسكي أن يبرزه حينما ذكر العالم الفرنسي الشهير ليس أهمية الافتراضات الأدبية الفعلية وإنما كون الآثار الأدبية تفهم بشكل أفضل على أساس آثار أخرى مما يحصل مع الأشياء غير الأدبية والمتنافرة.

(65) Viktor Zirmunskij, «Bajronizm Puskina Kak istorikoliteraturnaja» 1922.

(66) نفسه.

(67) نفسه.

(68) Boris Eichenbaum, lermontov, leningrad 1924.

(69) نفسه.

(70) A; Warren «Literary criticism» Iterary scholarship its aims and methods, University of Northern Carolina Press, 1941, p. 170.

(71) ينظر الفصل اللاحق.

(72) Roman Jakobson (ed.), Spor duse s telem, O nebezpecném casu smrti, Prag 1927.

(73) نفسه ص 10.

(74) Georgij Plexanov, Za dvadcat' let Petersburg 1905.

(75) Boris Eichembaum Archaisty i novatory.

(76) Boris Eichenbaum, Skvoz, literaturu.

(77) لا يعني هذا أن الشكلانيين قد كانوا وحدهم الذين دافعوا عن فن نكرازوف. إن أفكاراً شبيهة بأفكارهم دافع عنها الرمزيون مثل ب. يربوزوف. وأ. يلي ودافع عنها في السنوات العشرين أحد النقاد الإنطباعيين المقاومين وهو ك. كوكوفسكي، ولو أن هذا كان مختلفاً بشكل ما عن إيخنباوم وتينيانوف في بعض المسائل الملموسة للصناعة الشعرية عند نكرازوف.

الخلاصة

لقد درسنا حركة الشكلانيين في الجزء الأول من هذا الكتاب بوصفها ظاهرة قومية أساسا، ومع ذلك فإننا لم نتمكن، خلال المراجعة الموالية للمبادىء الشكلانية، من غض الطرف عن الملاحظة بأن هناك تشابهاً مدهشاً بين بعض المواقف الشكلانية ومواقف جان كوكتو أو كلينث بروكس أو ويليام إمبسون أو ت. س. إليوت.

لا يمكن أن ننسب هذه التشابهات إلى تلاقح فعلي. فإذا كان ثابتا أن التأثير الغربي في الشكلانيين الروس قد كان هزيلا فإن التأثير الشكلاني في النقد الغربي قد كان، وإلى عهد قريب، منعدماً. إن الحواجز اللغوية، مضافة إلى العزلة الثقافية للإتحاد السوفياتي، قد منعت أغلب نقاد الأدب الغربيين من التواصل مع إنجازات المدرسة الشكلانية أو أن يتعرفوا على وجودها في ذاتها.

إن المعلومات حول مدرسة الشكلانية الروسية التي ظهرت خلال الخمس والعشرين سنة الأخيرة في منشورات في أوروبة الغربية أو في أمريكا قد كانت نادرة ومختصرة وموجهة إلى جمهور المختصين. لقد كان ثلاثة مختصين روس، ارتبطوا بشكل مباشر أو غير مباشر بالحركة الشكلانية، وهم توماشيفسكي وبوزنيزينسكي وجيرمونسكي موضوعاً لشروح مختصرة في مجلات علمية فرنسية وألمانية وإنجليزية، وهي أعداد خاصة بالدراسات السلافية[1]. إن الناقدة الفرنسية الروسية نينا

جرفانكل المتأثرة بالغ التأثر بالأوبوياز[2] قد حاولت اختصار المنهاجية الشكلانية في le monde slave[3] . وعلى إثر نشر عرض جورفانكل المختصر، عمد المختص الفرنسي الشهير في ميدان الأدب المقارن فيليب فانتيغام[4] إلى عرض الناقدة المذكورة فكثفه بطريقة فظة. ونعثر على إحالات مختصرة على الدرسات الشكلانية حول العروض في أعمال اللساني والعروضي الهولاندي أ. و. دوجروت. وكذلك الشأن بالنسبة إلى دراسة هنري لانز الأساس الفزيقي للقافية. وبالنسبة إلى مقال هام ظهر حديثا وهو من إنجاز الدارس البلجيكي م. روتين [5] حول موضوع النظم .

وفي الولايات المتحدة فإن أهم المعطيات حول الشكلانية الروسية قد قدمها مقال مانفريد كريدل الغني بالمعلومات والمنشور سنة 1944 في the American Bookman[6]، وبعده نشر مقال لويليام إ. هاركينس في word[7]، وقد كان كتاب ر. ويليك وأ. وارين نظرية الأدب 1949 أول دراسة موثقة جيداً ظهرت في الولايات المتحدة. وهي دراسة تعبر عن استئناس كامل بالمنهاجية الشكلانية ـ البنيوية، وعن اتفاق أساسي بشأنها.

إن التشابه بين منظور وصياغة إيخنباوم وتينيانوف من جهة وكلينت بروكس وويليام ويمزت من جهة أخرى ناتج إذن عن التقارب أكثر مما هو ناتج عن التأثر. وبالفعل فإن الأثر الذي تمت الإشارة إليه آنفا، وهو نتاج تعاون دارسين ناضجين، مختلفين في الأساس وفي التكوين، هو مثال جيد. فأَنْ يعمد رينيه ويليك وهو صاحب منظور في الأدب مستفيد من بنيوية براغ وأوستن وارين وهو ممثل بارز «للنقد الجديد» الأمريكي إلى أن يدونا بمناسبة لقائهما سنة 1939 «اتفاقا واسعا بصدد النظرية الأدبية ومنهاجيتها»[8] لهو حجة على هذه المشابهة القائمة بين الحركتين النقديتين المتوازيتين شأنها في ذلك شأن كونية

العلم الجوهرية .

فخلافا للخط المروض نضاليا، وهو السائد اليوم في مهد حركة الشكلانيين، فإن المشاكل المطروحة أمام العالِم، والحلول التي يصل إليها، لهما غاية عالمية. لقد كانت الشكلانية، أو هكذا بدت، وهي تعتبر جزءا لا يتجزأ من الساحة الثقافية الروسية، وباعتبارها ردة فعل إزاء الميتافزيقا الرمزية والسوسيولوجيا المبتسرة والنفير النظري للحركة المستقبلية، ظاهرة روسية متميزة. إلا أن الشكلاني وهو يخوض معاركه النقدية المحلية قد كان يسأل، بدون أن يعرف ذلك في أغلب الأحيان، عن نفس الأشياء ويقدم عمليا نفس الأجوبة التي يسأل عنها ويجيب زملاؤه في ألمانيا وفرنسا وانجلترا والولايات والمتحدة. وكانت الشكلانية أساسا، بوصفها حركة منظمة، استجابة محلية لداع محلي أيضا، إلا أنها بوصفها جسد تفكير نظري كانت تشكل الجزء المكمِّل من ذلك الاتجاه نحو إعادة النظر في الغايات والمناهج التي كانت خلال الربع الأول من هذا القرن تتكشف عن نفسها في علم الأدب الأوربي .

وبهذا المعنى فإن الشكلانية ليست بالضرورة شيئا ينتمي إلى الماضي. إن الأنشطة الشكلانية قد مُنِعت بأمر فعلي في روسيا ومنعت لاحقا في أوطان اسلافية أخرى. إلا أن الكثير من الحدوس الشكلانية قد تغلبت على التطهير التوتاليتاري بالعثور على قوة حيوية جديدة فيما يشبهها من حركات في الجزء الآخر من الستار الحديدي الماركسي اللينيني.

وانطلاقا من أفق أوسع، فإن الشكلانية الروسية تمثل واحدة من المظاهر الأقوى للإتجاه الحديث للتحليل الدقيق للأدب والفن. وقد وجد هذا التطور كما ذكرنا سابقا[9] التعبير في أثر هانسليك وولفلين ووالزيل في تفسير النصوص الفرنسي. وقد فتح هذا التطور في

العقدين الأخيرين فجوات مهمة في الدراسات الأدبية الإنجليزية والأمريكية.

إن نقاط اللقاء بين المدرسة الشكلانية والنقد الجديد الأمريكي هي في الواقع جديرة بالتمحيص. والحقيقة أنه يمكن الكشف عن كثير من النقاط المتوازية الدالة بين الشكلانية الروسية وبين الحركة التي نقلت، مع ت. س. اليوت، مواطن التشديد من الشاعر إلى الشعر[10]، وشددت، مع ج. ك. رانسوم، على القيم الجمالية والمميزة للأدب[11] وطورت المعرفة الدقيقة، بفضل كلينيث بروكس وريتشاردز، للقراءة المحصورة (close reading)[12].

إلا أن الإختلافات ليست أقل فائدة من التشابهات. إن النقد الجديد، قد تطور في مناخ فلسفي واجتماعي مختلف جداً عن المناخ الذي أنتج الشكلانية الروسية والبنيوية البراغية. هذا ما يفسر الإختلافات في الأسلوب وفي الميول الأيديولوجية عند الحركتين. فالشكلاني النمطي قد كان بوهيميا جذرياً، ومتمرداً على السلطة، وكان يلتمس تجنب اتفاق كلي لصالح النظام الجديد. إلا أنه كان أقل احتفاء بالقديم. في حين أن الناقد الجديد قد كان، في صيغته الأمريكية، مثقفاً محافظاً في أغلب الحالات، عديم الثقة في الإنسان ـ الجمهور، ترعبه الحضارة الصناعية وهو ينظر بحنين إلى الوراء إلى المجتمع القديم المستقر بفضل مجموعة من القيم البناءة بشكل أقوى. لقد كانت كلمة السر عند ياكبسون وشلوفسكي هي التجديد، وبالنسبة إلى تيت ورانسوم فقد كانت هي التقليد. إن الشكلانيين الروس، لكونهم مناهضين بقوة، للنزعة الأكاديمية، ما كانوا ليعلموا ما يستطيعون فعله بمحاولات رانسوم لحصر النقد الإحترافي داخل حدود الأكاديمية[13]. إن نزعتهم الفنية «الخالصة» التي انتهوا إلى التنكر لها، كانت أوثق ارتباطا بالتغرب البوهيمي والصلف الإستفزازي منها بالعزلة

الارستقراطية للرعاع غير المتعلم.

لقد كان ويليام إلتون يميز مؤخرا مدارس فكرية عديدة، ضمن ما يجتمع عادة تحت تسمية النقد الجديد[14]. فإذا سلمنا مؤقتا بالتقسيمات التعريفية لإلتون، فإننا سنرى أن صياغة النقد الجديد التي تقترب، أكثر من غيرها من الصيغ، إلى المنهاجية الشكلانية ـ البنيوية هي الإتجاه الذي يمثله كلينيث بروكس وروبيربين وارين. هذه المقاربة التي توصف في الكثير «بالعضوية» ـ وهي أقل خضوعا للإيديولوجيا من تيت ورانسوم، وأكثر اتساقا أو دقة من ر. ب. بلاكمور أو ت. س. اليوت ـ هي التي تتوازى، في كثير من المظاهر، مع موقف التنظير الشكلاني السلافي في مرحلته الأخيرة. إن التركيز على الوحدة العضوية للأثر الأدبي، مع التنبيه الملازم له ضد «بدعة الشرح»[15] والوعي الحاد بغموض الكلام الشعري وبالبنيات المتنازعة الناتجة عن هذا الغموض مثل السخرية والمفارقة. كل هذه العوامل تذكرنا بتينيانوف وياكبسون في مرحلته الأخيرة، كما تذكرنا بحلقة براغ اللسانية.

ويمكن أن نضيف إن هذه المشابهة مرتبطة ببعض الإجراءات أكثر من ارتباطها بمعايير التقويم. فإذا كان بروك ووارين يسلمان بوجود بعض الخطاطات المرنة أكثر مما هي مطلقة، قابلة للتطبيق على شعر عصور عديدة، فإن الشكلانيين يتخذون موقفا صريحا في نسبيته النقدية. وحيث يلتمس العضويون الأمريكيون، مع بعض فروع «النقد الجديد» معياراً إستيطيقيا، فإن نظراءهم السلافيين كانوا يميلون إلى حصر منبع القيمة الإستيطيقية في بعض الإنزياحات عن المعيار. ولم يكن هذا الموقف مجرد معارضة للنزعة الأكاديمية وانتقاما منها ومجرد بوهيمية. لقد كانت أيضا نتاجا لارتباط الشكلاني بالفن الحديث .

إن علم الأدب، وكما يلح على ذلك الشكلانيون دوما، ينبغي أن

يكون علما مستقلا. ومع ذلك فإن كل تغير درامي في منهاجيته، ولو كانت تتطلبه أزمة داخلية، يكون في علاقة يمكن تحديدها مع الإتجاهات المقابلة القائمة في الحقول العائدة إلى المجال الفكري، مثل الفلسفة والثقافة أو نظرية المعرفة. وبالإضافة إلى ذلك فإن التصور الأدبي للناقد يكون بالضرورة متأثرا بالإتجاهات السائدة في الحقل الذي يكون موضوع الدراسة، ويعني هذا نمط الفن السائد في عصره.

لم تكن الشكلانية استثناء بهذا الشأن. وهكذا فإن أية محاولة لتأطير المدرسة الشكلانية في سياق ثقافي أوسع ينبغي أن يراعي ثلاثة تطورات مرتبطة ارتباطا حميميا. وقد سبق الحديث عن أحد هذه التطورات وهو النزوع إلى التحليل البنيوي في الدراسة الأدبية. والتطوران الآخران هما حركة الحداثة في الفن والأزمة الإبيستيمولوجية.

ولنقدم مثالا مملوسا. فحينما كان منظر الأوبوياز يعتمد التركيز على الوسيط [أي الأداة اللغوية مستقلة عن الباث والمتلقي والسياق عامة] بوصفه السمة المميزة للشعر، فقد وصل إلى هذا الحدس لأنه بالتخلص من الظلال القاتمة للنقد الخارجي تمكن من التفرغ للأثر الأدبي وخصائصه البنيوية. ونكاد لا نشك أبداً أن اهتمام الشكلاني بالخصائص البنيوية للأثر الأدبي قد حفزه التشديد المتزايد على البنية والوظيفة، ذلك التشديد الذي تم الشعور به في العقود الثلاث الأولى من هذا القرن في مجالات متعددة للعلم التجريبي والإنساني. ويمكن كذلك أن نؤكد أن اهتمام الشكلانيين الأول بالنسيج اللفظي للشعر إنما يعود إلى أحادية هذه النزعة غير الموضوعية للفن الحديث. إن تحديد «الأدبية» كما يقدمه ياكبسون قد نبه على العنصر الأساسي في أية بنية شعرية. إلا أن هذا التحديد كان ينصب على حالة أدبية حيث كان الشاعر يتوخى اللعب في الوسيط أكثر مما كان يتوخى تمثيل الواقع.

شاهد النصف الأخير من القرن تمرداً محتملا في كيفية تفكيرنا وفي كيفية طرق بحثنا. هذا التوجه الجديد المنهاجي كان يناهض السفسطة الموروثة عن القرن 19، وهي التجريبية المفرطة التي لاتقبل كواقع إلا ما كان معطى مباشراً، والنزوع الأحادي الجذري الساعي إلى «اختزال المستويات المتنافرة إلى قوانين منسجمة»[16] حسب عبارة أحد المعاصرين.

أما على المستوى الإبسيتيمولوجي فإن سوزان لانجر ترى أن «مشكلة الملاحظة لاينبغي أن تبعدها مشكلة الدلالة»[17]. إن اهتمام الوضعي بالمعطيات الحسية قد نفته فلسفة الأشكال الرمزية» أي النظرة إلى الإنسان بوصفه حيوانا رمزيا(كاسيرر)[18].

إن التوجه الجديد يعني في منهاجية العلوم العامة «أسبقية الوصف البنيوي على الدراسة النشوئية» حسب عبارة سكافتيموف [19]. وترى هذه المنهاجية أن لكل مستوى من التجربة قوانينه الخاصة أو مبادئه المنظمة التي لا يمكن استخلاصها انطلاقا من مستويات أخرى. ومع ذلك فقد كان الدارس، سواء كان لسانيا أم عالم نفس أم ناقد الفن، ملزماً بالبحث بشكل مسبق في الخصائص البنيوية للمجال المعطى وحينئذ فقط يمكنه أن يحاول الربط بين المعطيات المحصل عليها بهذه الطريقة بمعطيات حقول أخرى .

إن التمرد ضد الخدعة الإختزالية قد تم الإحساس به في علوم جد مختلفة مثل اللسانيات والبيولوجية. إلا أن أحسن مثال موضح لذلك يقدمه عالِم النفس الجشطالت في سجاله الدال على جهد فكري قوي، ضد النزعة السلوكية. فحينما أدخل كل من كوهلر وويرتهايمركوفكا مفهوم المجموع المنظم وأبرزا القوى الفاعلة في حقل الإدراك البصري، قد قدما بذلك فرضية محصنة. سواء أكانا على علم بذلك أم لا. وهي فرضية المنظور البنيوي لكل الظواهر الثقافية.

إن الشكلانية الروسية، كما هو واضح من الصفحات السابقة قد اعتمدت على اتجاهين في العلم الحديث، وهما الإهتمام بالرمزية والمنظور الجشطالتي. وحتى في مرحلتهم المبكرة فقد كان الشكلانيون ينزعون إلى التعبير عن مشكلة اللغة الشعرية في مصطلحي الثنائية: الدليل/ المرجع. وفي المرحلة الأخيرة «البنيوية» حاولوا بشكل ظاهر، وإن لم يكن صريحا، أن يجعلوا الشعرية جزءاً من السيميوطيقا. والأهم من هذا أن التنظير الشكلاني قد قطع أشواطا نحو بسط خطاطة جشطالتية للخلق الأدبي، وبالخصوص الإنتاج الشعري. يكفي أن نشير إلى مفهومي «النسق» و«المهيمنة» عند الأبوياز في مرحلته الأخيرة والإشارة إلى مفهوم «البنية» البراغي.

لقد كانت الشكلاني الروسي بمساهمته في واحد من الإنجازات الأكثر حيوية في الفكر المعاصر محظوظا حظا عظيما، وقد كسب من وراء ذلك نتائج مفيدة. ففي بحثه عن طبيعة «الواقعة الأدبية» والتطور الأدبي، مكنته الحدوس المنهاجية الجديدة من نتائج هامة. وبإضافة هذا المقتضى إلى ما تسميه سوزان لنجر«الأفكار المولدة» في عصرنا[20]. يمكن أن يستعمل كبرهان على أن الشكلانية قد كانت أكثر من هوى وضيع. وليقل بعد هذا مايريد أن يقوله بعض «الماركسيين»[21].

فإذا كانت العلاقة العضوية لحداثة الأبوياز النضالية مع المناخ الفكري السائد مفيدة إلى أقصى الحدود، فقد كانت بالنظر الي الماضي نعمة ضائعة. إن التحالف مع الطليعة الأدبية قد قوى حيويتهم كما قوى الطاقة العجيبة للناقد الشكلاني. والواقع أن لا شيء أشد دفعا لحركة نقدية من التفاعل مع الأدب الخلاق. ففي هذا الفوران المشارك نجد تفسير قوة أحسن مقالات شلوفسكي، وألق ياكبسون وتينيانوف في دراساتهما عن المستقبلية الروسية حيث كانت الحدة النقدية مدفوعة

بالإنشغال الجذاب بالتماس الشاعر منظوراً جديداً. إذا كان هذا الإلتزام الإستيطيقي قد أغنى وأحيى الجزء الهام من الممارسة النقدية الشكلانية فقد أفسد في الكثير التنظير حول الأدب. فقد تحول في الكثير ما كان يراد أن يكون وصفا موضوعيا للخاصية الشعرية إلى دفاع محموم عن الشعر. وبعبارة ملموسة تحول إلى دفاع عن نمط الشعر الذي يعجب به المنظر.

إننا نعيش في عصر حيث المنظوم الجديد يمكنه أن يشيخ في سنوات معدودة، وحيث مدارس الفن تشيخ بشكل أسرع من المبادىء المنهاجية (لا نريد أن نقول أن هذه المبادىء تدوم طويلا!). وهكذا فإن الإعلانات النظرية التي تقوم، بشعور أم بغير شعور، لتبرير اتجاه شعري أو تشكيلي حديث، مستقبلية كانت أم دادائية أم سريالية أم تكعيبية يمكنها بعد عقدين أو ثلاثة عقود أن تبدو من آثار عصر غابر. وهذا هو الثمن الذي ينبغي أن يدفع حينما تراد مسايرة العصر.

إننا نتوفر على مثال جيد في دراسة أورتيجا إي كاسيت نزع الصفة الإنسانية عن الفن[22]. هذا التحدي القوي والبارز للإيستطيقا الواقعية يعاني من الصيغ المتطرفة التي تحتفظ بآثار السنوات العشرين لأجل أن تصبح مقنعة في سنة 1950. وينطبق نفس الشيء على نقد شلوفسكي. فكتاباته الأولى كانت مستفزة بشكل غير محدود ومرضية أكثر مما كتب بعد1930. إلا أن بعض تعميماته المتسرعة، المتمفصلة بوضوح مع التجارب «البنائية» أو المستقبلية السائدة آنذاك، ومع المناخ المختلف نسبياً مع المناخ السائد اليوم، تبدو الآن فاقدة كل أهمية. هناك أثر آخر للإرتباط الحميمي مع البوهيمية الأدبية آنذاك، ويتمثل ذلك الأثر الذي يطبع المنشورات الشكلانية في النبرة المتعجرفة وهي في غالب الأحيان نبرة حربية غير ضرورية[23]. لقد أشرنا، في مناسبة ما سابقا، إلى أن الكثير من التأكيدات القاطعة لأوبوياز المصاغة في إطار حُمّى

السجال لا ينبغي أن تُفهَم بمعانيها الحرفية. وإذا لم يكن مريحا اتباع هذه النصيحة فإنه في بعض الأحيان يتعذر على المرء تجنب الشعور بالإنزعاج إزاء مثل هذه الصيغ «التاكتيكية» الثابتة والمبالغ فيها. وقد يتمنى المرء لو أن الشكلانيين قد قالوا ما يريدون قوله وكفى. وحينما يشاهد أحدنا أبواق الأبوياز وهم يفصلون بقوة الفن عن المجتمع وعن مبدعيه فإن المرء يتمنى لو أن الشكلاني كتم هذا الفيض وعوضه بالرصانة «الأكاديمية».

ومع ذلك واعتباراً للأبوياز على ضوء مساهمة الشكلانيين عامة فإن هذه المبالغة الأولية لا تتخطى الحد كثيراً. إن المبالغات الثقيلة ولحاجة «الأداة» بوصفها الإهتمام الوحيد للمختص في الأدب قد كانت مجرد آلام النمو لكل حركة حية ودينامية. وانطلاقا من منظور واسع، فإن بعض الأفكار الشاذة عند أبويار قد أظهرت أنها اغنى من تلك الأقوال الجادة في النقد المحافظ. إن نفس الحصر في المنظور قد كان، كما أشرنا إلى ذلك سابقا، مثمراً بقدر ما ساعد على تحريك المشاكل الأساسية التي كانت مجهولة منذ أمد بعيد. وحينما وصل هذا الشكلاني الخالص إلى الطريق المسدود، فإن البنيويين التشيكيين قد اقترحوا بديلا ممكناً وهو يخفضون لهجة الإداعاءات الأولى ويؤطرون مشكلة الفن أمام المجتمع ضمن منظور ممكن.

ومهما تلقى الشكلانيون من تقدير اجتماعي هام، فإنه يمكن القول: إن مشكلة الشخصية الخلاقة قد ظلت منسية. إلا أن بعض المساهمات اللاحقة مثل مقال ياكبسون حول باسترناك[24] الذي يحال عليه كثيرا، يشير في ما يبدو، إلى أن هذا المفهوم الضروري رغم كونه فضفاضا، قد بدأ يجد مكانه تدريجيا في الخطاطة البنيوية للديالكتيك الأدبي.

والأهم من هذا أن الفكر الشكلاني كان يعاني من نقص على

مستوى التقويم. إن النسبية المفرطة التي طبعت كتابات الأوبوياز لم يتم نفيها في المراجعة البنيوية. ففي سنة 1923 حدد شلوفسكي القواعد الإستطيقية بوصفها قشرات هرطقية موضوعة إحداها فوق الأخرى[25]. وبعد عقد، أكد موكاروفسكي أنه لا توجد بالنسبة إلى مؤرخ الأدب معايير إستيطيقية صالحة، إذ أن جوهر المعيار الإستيطيقي هو كونه منكسراً[26].

لقد كانت هذه طريقة منحرفة شيئاً ما في صياغة المشكلة. الأكيد أن قاعدة اليوم هي بدعة الأمس. إن المعايير الإستطيقية تتغير إلا أن إمكان تغيرها ليس هو ما يميزها. مدهشة هي مع ذلك الفكرة التي تؤكد أن جوهر المعيار الإستيطيقي هو أن العدم يلحقه أكثر من خاصية التماسك التي يتوفر عليها حينما يكون مهيمناً. إن القيم الإستطيقية، شأنها شأن القيم الأخرى، هي قيم نسبية، إذ أن محتواها يتغير من عصر إلى آخر. إلا أن هذه الواقعة التجريبية لا تنتج معياراً أقل إطلاقية في عيون إولئك الذين يتلقونها.

يبدو أنه لا ينبغي أن ننسب كل شيء إلى الحداثة. إن عرف «المعايير» إذا كان يأتي مدعماً بتقديس التجديد فإنه كان يتقاسم شيئاً مشتركاً مع النزعة المفرطة التجريبية للفكر الشكلاني، ومع فقدان الثقة الغريزي في كل ما يشم منه المطلق. وانطلاقا من هذه الزاوية فإن التقويم التاريخي كان يبدو أضمن وأنسب علمياً من الحكم الإستطيقي.

يضيف إيخنباوم في دراسة له عن ليرمونتوف، بعد أن أشار إشارة غير متحمسة إلى «انتقائية» الشاعر: «إن هذا ليس تقويماً استيطيقياً وإنما هو تقويم تاريخي يدعمه انفعال وحيد هو ضبط الوقائع[27]»

وكما أشار إلى ذلك وليك[28] فإن تمييزاً حاسماً وجذرياً بين الوقائع والقيم لا تكاد تكون ممكنة في علم الأدب حيث كل «الوقائع» الهامة. آثار أدبية. هي في نفس الوقت أنساق قيم وحيث موضوع

البحث لا يكون في متناول مؤرخ الأدب إلا بواسطة استجابة. . . تلابس نمط الفعالية المنتجة لأحكام قيمة[29]»

لقد تصرف الشكلانيون بحكمة حينما غرسوا التقويم النقدي في حقل الواقع التاريخي الملموس. لقد تصرفوا بشكل ملائم حينما ثبتوا دور مؤلف ما في الصيرورة الأدبية وحينما حددوا الجرأة البالغة التي طبعت خرقه المعيار الموروث عن السلف المباشرين. لم تكن هذه المشكلة التي تمتعت بقدر كبير من الأهمية، المشكلة الوحيدة التي ينبغي لمؤرخ الأدب ـ بل ويجب عليه ـ طرحها. إن التقويم التاريخي لهو لحظة ضرورية في التقويم النقدي الشامل، إلا أنه لا يستطيع تعويضه. فإذا كانت أساسية معرفة الفوز البالغ الذي تم به انجاز مهمة تاريخية فإنه يمكن الإدعاء، على سبيل مقبول، أن بعض المهام هي من حيث الجمالية أخص بالرضى من المهام الأخرى. وإذا كان ممكنا تقويم انجاز الشاعر ـ وقد يكون من وجهة نظر معينة، لازما ـ بمنطقه الخاص فإن الناقد ينبغي له أن يحاول تأطيره، بالتحديد، على صعيد القيم التي تتعالى على شعرية عصر معطى. وبدلا من الإنتشاء في نفس صيرورة الإبتعاد عما هو قديم فإن الأديب ينبغي له أن يفحص خاصية الجديد.

لقد كتب الكساندر روم، في نقد حارق لدراسة ايخنباوم حول ليرمونتوف: «تبدو عظمة بوشكين بالنسبة لمؤرخ الأدب الشكلاني في كونه قد مهد الطريق لبوليزاييف[30]» وكما أن بوليزاييف كان شاعراً من الدرجة الثانية في الربع الثاني من القرن 19 فإن النية الساخرة لاريب فيها. يضمر هذا الكلام أن الشكلانيين قد كانوا مهووسين بمجرد عملية فتح طرق جديدة دون أن يكترثوا بعد ذلك بمن يمهد الطريق، هل هو شاعر وضيع من يمهده لعبقري أم على العكس.

إن سخرية روم تتجاوز الحد، (الواضح أن الشكلانيين كانوا

يتناولون جرعة من دوائه الخاص!) إلا أنها لم تكن بدون مبرر. إنه لمن السخرية الإفتراض أن إيخنباوم، وهو واحد من النقاد الروس الأكثر ثقافة وإحساسا، لم يكن يرى أو يقدر الفارق بين بوشكين وبوليزاييف. إن المسألة لا تكمن، مع ذلك، في «الإحساس» في طاقة الناقد الخاصة وفي التمييز بين العظيم والوضيع، وإنما تكمن في الخطاطات المحددة التي يتم بواسطتها، لهذه التمييزات أن تكتسب صلاحية تجاوز الشخص. إن الشكلاني قد اقترب بشكل خطير، وهو يتملص من الأحكام النقدية التي لم تكن «تاريخية» من التاريخية المفرطة، التي تستطيع أن تتناول الأثر الأدبي بوصفه واقعة أو سببا للوقائع، إلا أنها غير قادرة على تقويم قيمها.

تكمن مفارقة النسبية الإستيطيقية في أنها بقدر ما تضاعف مجهودها لتلافي الوثوقية والذاتية بقدر ما تعجز عن التخلص من هذا الخطر التوأم. إن تاريخ الأدب كما قال وليك «هو مطلق لا يمكن إدراكه بدون بعض أحكام القيمة» وهو شأنه شأن أي نمط تنظير يمكن، كما يرى مكاروفسكي ذلك جيدا ولايرى إيخنباوم الأمر كذلك، أن يستغني عن المسبقات الفلسفية. فحيث لا وجود لوعي واضح بالمبادئ المضمرة فإن الفلسفة ستفرض نفسها أيضا، إلا أنها ستفعل ذلك انطلاقا من الباب الخلفي، وبطريقة «مضمرة» وغير مهضومة. وكذلك، فحين تفتقر حركة نقدية إلى معايير حاسمة للتقويم، فإن أحكام القيمة التي يتعذر تجنبها هي في الغالب اسقاطات الذوق الشخصي للناقد أو اسقاطات الشعرية الخاصة التي يريد دعمها.

يطبق هذا القانون بكامل الوضوح على كل الأحكام التي صدرت عن الشكلانيين. إن حماسهم للفن غير الموضوعي قد تم التعبير عنه في ثنائهم المفرط على كليبنيكوف وماياكوفسكي الأول وسترن. إن اهتمامهم بالتجديد والتجريب قد شحذ احساسهم بالفن الهرطقي

والهجين عند نكرازوف، إلا أنه قد بدا لهم أحيانا أقل أناقة في «انتقائية» ليرمونتوف أو «مقلده» تورجنييف. ليس ضرورياً أن يكون الناقد شكلانياً لكي يعرف أن تولستوي كاتب أهم بكثير من تورجنيف. إلاأن هذا الفارق في القامة لا ينبغي أن يعود بالضرورة إلى أن تولستوي قد قطع مع التراث الرومانسي في حين أن تورجنيف قد كتب في إطاره. إن دراسة إيخنباوم حول ليرموتنوف هي أثر دقيق لتحليل تمهيدي. إلا أن الإستعجال غير الخفي عند الناقد لأجل انتقائية شعرية ليرمونتوف تدهشنا بلهجتها العقيدية إلى حدما. إنه لمن البدائه النقدية المشتركة أن شاعرا عظيماً يقول شيئاً جديدا ويقدم مساهمة درامية إلى مدونة القيم الفنية. إلا أن الشكلانيين كانوا، في ما يبدو، ينسون في الغالب - وربما لأنهم كانوا يعيشون في مناخ ثوري - أن هذه الكلمة الجديدة يمكن أن يُتَلَفظَ بها أحياناً في تقليد ما أو تقاليد معطاة. وأن التقدم الأدبي يمكن حصوله بواسطة صيرورة متصلة كما يمكن حصوله بواسطة ثورة. وكذلك يبدو أنهم كانوا ينسون أن التجديد الخالص سيجعل التجربة الإستيطيقية مستحيلة. «إن لذة الإنسان في أثر أدبي ما يتكون، حسب أ. وارين، من الإحساس بالتجديد ومن الإحساس بالمعروف»[31].

يطرح هذا مسألة التجربة الإستطيقية. إن الإنبهار بمفهوم التغير قد كان مضراً ليس فقط في الأحكام النقدية عند الشكلانيين وإنما كان مضراً أيضا في محاولاتهم المتفرقة لتحديد الخاصية الإستطيقية. فحينما كان منظر شكلاني مثل شلوفسكي يترك مجال المفاهيم الثابتة اللسانية أو الدلالية لأجل الطيران الجذلان، بدون أي اتجاه، نحو فلسفة الفن فإن الإبتعاد عن معيار ما يستحضر كقاعدة تحديدية لتقويم إستطيقي. وحينما يوجه عالم الإستطيقا نظره إلى الفن الجديد الذي هو حسب أورتيجا إي كاسيت «يكاد يكون مصنوعاً. . . برفض كامل

للفن القديم»[32]، فالطبيعي هو حسب نفس المؤلف، أن هذا «الكيفية السلبية من السخرية بالعدوانية قد تتحول إلى عامل للمتعة الإستطيقية[33]»

ومما يحمل دلالة أن مفهوم ب. كريستيانسن الخاصية الخلافية differenzqualitat[34] يفرض نفسه إلى هذا الحد في الفكر الشكلاني. لقد كان شلوفسكي وتينيانوف يقولان شيئا هاماً جدًا ومفيداً، وهما يصوغان مفهوم الإستطيقي الألماني، مركزين على الإنحراف عن الإستعمال الشائع وعلى مسخ الواقع، بوصفهما عنصرين أساسيين في اللذة الإستطيقية المطلوبة من الأدب الإستطيقي. [هذا اتحديد مختصر لمفهوم كريستيانسن differenzqualitat]. إلا أن الأثر المتراكم في إبراز مفهوم التباين أو التغير قد كان أقل قبولا. إن بعضاً من مغامرات شلوفسكي في الإستيطيقا قد اختزلت إلى جملة طوطولوجية هي أن الملمح المميز للأدب يكمن في خاصية المخالفة، أي كونه مختلفاً. وبشكل عام، فإنه يبدو أن كل هذه الطاقة الفكرية والحماس قد استُهلِكا في صياغة سلبية تماماً للمشكلة. إن الخاصية الفردية للفن قد اشبعت بقوة بكون هذه الطبيعة الفردية قد ظلت في أغلب الأحيان في حاجة إلى الإكتشاف [35].

كل هذا يبرز أن الشكلانية لا تتوفر على علم للإستطيقا محدد بدقة، أي إنها لم تتمكن من علاج المشاكل الجوهرية ولا طرحها بالشكل المطلوب، مثل كيفية وجود الأثر الأدبي أو كيفية وجود نقد عياري.

وقد يكون هذا النقص، بالإضافة إلى الحاح الأبوياز التكنولوجي، الشيء الذي نتجت عنه الفكرة الشائعة والذاهبة إلى أن التنظير الشكلاني كان عبارة عن سلسلة من الرؤى التقنية منعزلة عن المؤشرات المنهاجية ولكنها لم تكن نظرية أدبية حقا.

إذا كنا نقصد «بنظرية أدبية» خطاطة لفهم الإبداع الأدبي قائمة على علم استطيقا متماسك ومندرج في فلسفة للثقافة متقنة الصياغة، فإنه ينبغي أن نسلم بأن الشكلانية قد كانت بعيدة جداً عن هذا. إلا أننا حينما ندرك هذا ينبغي أن نضيف، حتى لا نسيء إلى الحقيقة، إنه لم يتم بلوغ هذا الهدف عند أية حركة في أي مكان.

وباستثناءات قليلة، فإن فلسفة الفن قد كانت أداة عقيمة لتزجية الفراغ. يكفي أن نلقي نظرة على أسس الإستطيقا لريتشاردز وأوجدن حيث نجد مظهراً خطاطياً وشعبياً. إلا أن شلوفسكي، في أسوء الحالات قد كان أكثر طوطولوجية من أغلب التأملات حول الجمال واللذة الجمالية أو الشكل.

إذا لم يتمكن الشكلانيون من إقامة نظرية كاملة للأدب فإنهم قد أنجزوا باستحقاق بعضاً من مظاهرها الأكثر أهمية. لم يحاولوا صياغة ما يسميه س. س. بيبر «المعيار الكمي» للنقد، وهذا يعني المعيار لتحديد كلية القيمة الإستطيقية الكامن في الشيء الأدبي المعطى[36]. وقد كانوا محظوظين أكثر في تحليل ما سماه نفس الإستطيقي«المعيار الكيفي» وهو تحديد الأدب في علاقته بالإنجازات الإنسانية الأخرى.

إن الإنتاج النهائي للبحث الشكلاني حول الخاصية المميزة للأدب الخيالي قد كانت بعيداً عن أن تكون عقيمة. فحينما تجنبوا صدم الجمهور ببعض الشعارات الدوغمائية من نمط «إن الفن هو مجرد. . .» وتلافوا التعميم غير المعقول، كانوا يقدمون للدراسة الأدبية بعض التحديدات البالغة الأهمية. فالشعر بوصفه طريقة فريدة من الخطاب، وطريقة فريدة لتحقيق الدليل، وبوصفه السمة المميزة للخطاب الشعري والدينامية الدلالية للسياق الشعري، والأدبية بوصفها الخاصية الشكلية، والأثر الأدبي بوصفه «بنية»: كل هذه المفاهيم كانت خصبة. ولم يكن من الممكن، وهذا ينبغي تأكيده، استخدام كل هذه

المفاهيم بشكل كامل في هذه الحقبة الوجيزة من الزمن التي سمح بها التاريخ لحركة الشكلانية ـ البنيوية. وهكذا فإن نزوع ياكبسون ومكاروفسكي لضم الشعرية إلى فلسفة الأشكال الرمزية الوليدة قد ظل مسلمة منهاجية تنتظر الإستعمال. إلا أنه قد لا يكون من قبيل المبالغة القول: إننا هنا أمام بداية متفائلة لما يمكن أن يتحول إلى نقطة انطلاق استيطيقية دالة وجديدة، وان الكثير من المشاكل الأنطولوجية الأدبية يمكن أن تعاد صياغتها بشكل مثمر، إذا لم تكن مبعثرة، في مقولات سيميوطيقية وفي مفاهيم التوتر بين الدليل والمرجع .

والواضح هو أن التعميمات السابقة ليست غاية في ذاتها. إنها مفيدة بقدر ما تضيء دراسة المشاكل المتميزة للشعرية التاريخية والنظرية وتحاليل الآثار الأدبية الملموسة.

انطلاقا من هذا فإن المفاهيم الشكلانية المفتاح ذات أهمية كبيرة . فإذا كان انجاز الفصول السابقة قد منع من الحكم على موضوعية وسذاجة التحاليل الشكلانية فإنه لمن الواضح، فيما آمل، أن النظريات الشكلانية لم يكن عملها عبثا. إن تطبيق مفاهيم المهيمنة والبنية والملموسية على مشاكل العروض والأسلوب والبناء وعلى تاريخ الأدب قد مكن، في حالات عديدة من تعويض الإستعارات الإنطباعية بالضبط والدقة المنطقيين. وفي نفس الآن فإن الإحساس بالمجموع قد جنب التشريحات التقنية للشعر السقوط في صيد تفتيتي للإجزاء، وهي العملية الخاصة بمدرسة النقد السياقي. إن التنظيرية الشكلانية قد قطعت خطوات مهمة في مهمتها للجلوس على أرض بعض «الكائنات الصوفية » في الإستطيقا التقليدية مثل البناء والهيكل والشكل والإيقاع والتعبير، وهي مصطلحات تذمر منها مؤخرا ريتشارذر[37] .

إلا أن من الممكن الإعتراض بأنه إذا كان كل هذا مفيدا جدا في وصف وتصنيف الأشكال الأدبية، فماذا سنقول عن الإطار المرجعي

الأوسع؟ ماذا يبقى من تحديد وظيفة الفن الأدبي ومن علاقته بأنماط الفعالية الإنسانية الأخرى؟.

إن السؤال السابق شرعي جدا شريطة ألا تختزل مشاكل الصنعة الأدبية إلى وضع «الثالوث التقني» وألا يكون «الإطار المرجعي الأوسع» خطاطة وحيدة متصلبة حيث ينبغي أن يدرج الأدب ومهما كلف ذلك من ثمن. إن مثال النقد السوسيولوجي الخالص، في روسيا وخارجها، لهو حجة على أن بعض «الأطر المرجعية الأوسع» هي أخطر من غيابها.

وبهذا فإننا لا ندعي القول بأن دراسة الأدب يمكنها أن تستغني عن السياق الإجتماعي الأوسع. وكما يشير ياكبسون وتينيانوف في أطروحاتهما سنة 1928[38] فإن تحديد القوانين الداخلية أي الدينامية الداخلية لنسق ملموس، هو مجرد جزء من عمل المنظر. وتكمن مهمته الأخرى في فحص القوانين المتعالية أي دراسة نمط العلاقات بين المجال المدروس وباقي المجالات الثقافية.

واضح أن مساهمة الشكلانيين في مملكة «المتعالي» قد كانت في مجموعها أقل اثارة للإعجاب بالمقارنة مع إنجازاتها في مملكة «المحايث» فمن جهة لم يتجه الشكلانيون إلى هذا المظهر في النظرية الأدبية إلا في مرحلة متأخرة نسبيا. ومن جهة أخرى فإن مهمة ربط العلاقة بين دوائر مختلفة من الثقافة الإنسانية عملية لا يمكن أن تنجزها دراسة الأدب وحدها. إنه عمل يتطلب مجهودا متعدد الإختصاصات ومضبوطا، وفلسفة الثقافة أشد مرونة من النزعة الأحادية للقرن 19 وأكثر تكاملا من الإنتقائية الوصفية الخالصة.

لا ينبغي، في الحقيقة، اتهام الشكلانيين بكونهم قد طوروا هم وحدهم هذه الفلسفة. ما ينبغي تأكيده هو أن الشكلانيين في مرحلتهم الأخيرة، قد أنجزوا، على نحو درامي، وبشكل جيد ما كانوا يعرفونه

لأجل صياغة ضرورة تلك الفلسفة. وهكذا فإن الحركة التي حاولت في بداية العشرينات «تحرير» الفن من المجتمع، قد وجدت إلى حدود الثلاثينات في العلاقة بين أجزاء متعددة من الصرح الإجتماعي الإهتمام الأشد حيوية بالنسبة إلى عالِم الإنسانيات[39].

لا ينبغي في الحكم النهائي على الشكلانية الروسية أن نستلهم المدافعين الصريحين والمتحزبين كما لا ينبغي أن نستلهم المشنعين الصارخين. إن أفضل ما ينبغي أن نقدم عليه هو العودة إلى أحد الخصوم الشرفاء وهو ايفيموف الذي اختصر في دراسة عن الشكلانية الروسية إنجازات المدرسة بقوله: «إن مساهمة المدرسة الشكلانية في علم الأدب تكمن في أنها قد شددت بقوة على المشاكل الأساسية للدارسة الأدبية. شددت قبل كل شيء على خصوصيات موضوعها، حيث غيرت تصورنا للعمل الأدبي وحللت أجزاءه المكونة، وفي كونها قد فتحت مجالات جديدة للبحث، وأغنت إغناء واسعا معرفتنا للتقنيات الأدبية، وأسست هياكل عامة لدراستنا الأدبية ولتنظيرنا حول الأدب... وقد حققت في معان معينة أَوْرَبة عِلْمِنَا الأدبي» ويتابع إيفيموث : «إن الشعرية التي كانت في السابق حقلا للإنطباعية سائبة قد تحولت إلى موضوع للتحليل العلمي، وإلى مشكلة ملموسة لعلم الأدب[40]» وهذا القول الصادرعن خصم يدل على تقدير بالغ. وهو بصفة مجملة قول حق.

لقد تعرض الشكلانيون خلال حياتهم العلمية القصيرة والمضطربة لهجومات عديدة. وبلغ بهم الأمر إلى أن يصبحوا مزعجين إلى حد الإستفزاز غامضين من غير ضرورة، وكانوا في الكثير مغربين ومبالغين مفرطي الذكاء. إلا أنهم لم يكونوا أبدا ثقيلي الظل أو مكرِّرين عديمي الإهتمام أو ثابتين. وعلى الرغم من معجمهم التقني والمستغلق فقد كانوا مدفوعين بعشق للأدب وباحترام عميق لتكامل الرؤية الفنية. وقد

حاولوا أمام التسوية البيروقراطية أن ينموا الفضائل خارج الميدان مثل البراءة والنقد الحاد الذي لا يلين. والحقيقة أنه لا يمكن القول إنهم كانوا مخطئين لمجرد أنهم لم يفوزوا بالإنتصار.

وحاليا حينما يصبح النقد السوفياتي واقعا في براثن الوضاعة المدجنة والدوغمائية العديمة الإحساس، فإن النظر إلى الوراء إلى وقاحة كتابات الشكلانيين وعدم حيائها ونبوغها يعتبر تجربة منعشة. وعلى الرغم من النقص والثغرات التي تعاني منها هذه الكتابات فإن تركة هذه الجماعة اللامعة ستظل من أعلى قمم الفكر النقدي الحديث.

الهوامش

(1) V.Zirmunskij,"Formprobleme in der russischen Literaturwissenchaft" slavische Philologie, I (1925), 117_ 152 A.N. Voznesenskij," Problems of Method in the Study of literature in Russia", Slavonic Review, VI (1927), S. 168-177; Boris Tomasevskij, "La nouvele école d'histoire littéraire en Russie", Revue des études slaves, VIII (1928), P 126-140

(2) إن الكتاب الهام لنيناكورفينكل Tolstoï sans tolstoisme 1945 مدين كثيرا لدراسات إيخنباوم وشلوفسكي حول تولستوي.

(3) Nina Gourfinkel, "Les nouvelles méthodes d'histoire lettéraire en Russie", Le Monde Slave, VI (1929), P 234-263.

(4) Phillippe van Tieghem, "Tendances nouvelles en histoire littéraire", Etudes Françaises, N°. 22,1930.

(5) Henry Lanz, The Physical Basis of Rime, Stanford University Press, 1931; M. Rutten, "Dichtkunst en Phonologie", Revue Belge de Philologie et d'histoire, 1950.

(6) Manfred Kridl, "Russain Fromalism", the American Bookman, I 1944 ,p. 19 - 30

(7) E. Harkins, "Slavic Formalist theories in literary Scholarship" Word, - 7 August 1951, VII, 177 - 185

(8) René Wellek and Austin Warren, theory of literature

(9) ينظر الفصل الثالث من الجزء الأول ص. ص 82- 3

(10) T.S. Eliot, Selected Essays, New York 1932, p. 11

(11) J.C. Ransom, the World's Body, New York 1938 - S . 332

(12) Cleanth Brooks und Robert Penn Warren, Understanding Poetry, New York 1938; I. A. Richards, Practical Criticism, london 1929

(13) S. bes. J.C. Ransom, "Criticism, INC. ", The World's Body

(14) William Elton, Glossary of the New Criticism, Chicago 1948

(15) Cleanth Brooks, the well Wrought Urn, New York 1947, p. 176 - 196

(16) Arthur Koestler, the Yogi and the Commissar, New York 1945, p. 238

(17) Susanne K. langer, Philosophy in a New Key, Harvard University Press, 1942, p. 16

(18) E. Cassirer, An Essay on Man, Yale Univ. Press, 1944, p. 26

(19) ينظر الفصل الثاني

(20) Susanne K. Langer, op. cit

(21) ينظر الفصل السادس من الجزء الأول ص .ص 241 - 2

(22) José Ortega y Gasset, the Dehumanization of Art and Notes on the Novel, Princeton University Press, 1948

(23) كانت النزعة البوهيمية، كما سبق أن قلنا، مجرد واحد من العوامل الفاعلة . إن العدوانية الشكلانية يمكن أن تعزى جزئيا إلى اللهجة الصراخية للسجال النقدي الروسي في المرحلة اللاحقة لسنة 1917

(24) R. Jakobson, "Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak", Slavische Runduschau, VII, 1935

(25) ktor Sklovskij, chod Konja, Moskau - Berlin 1923, p. 73

(26) Jan Mukarovsky, "Esteticka funkce, norma a hodnota jako socialni fakty", Prag 1936 in theory of literature, p. 275 .

(27) Boris Eichenbaum, lermontov, leningrad 1924 p. 20

(28) René Wellek, "literary ", literary Scholarship, its Aims and methods, University of North Carolina Press, 1941

(29) نفسه ص 10

(30) Aleksandr Romm, "B. Eichenbaum, lermontov", Cet i necet, Moskau 1925, p. 44

(31) Wellek /Warren, theory of literture p. 274

(32) José Ortega y Gasset, the Dehumanization of Art and Notes on the Movel, p. 25

(33) نفسه ص 44

(34) تنظر الفصول الأول والثاني والخامس

(35) أشير هنا إلى أن التعميمات المتعلقة بوظيفة الفن أو بالتجربة الإستطيقية، أكثر مما أشير إلى التحليلات، الملموسة والموفقه، المنصبة على ما يميز الشعر

(36) S.C. Pepper, Basis of Criticism, Cambridge 1945, p. 3

(37) I.A. Richards, Principales of literary Criticism, london 1948 p. 20

(38) ينظر الفصل السابع من الجزء الأول . ص . ص 192 - 193

(39) ينظر الفصل الخامس

(40) N.I.Efimov, "Formalizm v russkom literaturovedenii", Naucnye izvestija Smolenskogo Gosudarstvennogo Universiteta, 1929, III, p. 106

فهرس الموضوعات

ڤكتور ايرليخ

الشكلانية الروسية

لقد أثّرت الشكلانية الروسيّة تأثيراً كبيراً على النظرة للأدب، وأسست لمرحلة من البحث عن أشكال جديدة من الدراسة الأدبية، حيث ينصبّ الاهتمام على كيفية القول لا على ما يقال، أي ينصب على الأشكال والبنيات بدل المحتويات. فالأدبيّة غاية في ذاتها لا مجرّد ذريعة لغايات خارجيّة. وركّزت على التمييز الدقيق بين فن الأدب وباقي الفنون كالموسيقى والرسم، ثم التمييز داخل الأدبية بين الشعر والسرد والخطابة.

وقد حاولت الشكلانية، التي نشأت في مرحلة الصراع الايديولوجي، أن تنتزع الأدب من براثن الايديولوجيا التي زعمت لنفسها حقوقاً مقدّسة في دراسة الأدب.

لقد قُدّمت الشكلانية الروسية، في غالب الأحيان، كصياغة متشابكة لمذهب «الفن للفن»، وهذه فكرة مضللة، إذ الحقيقة أن الشكلانيين الروس لم يشغلهم جوهر الفن ولا أغراضه أو أهدافه، بل ركّزوا على أطروحتين أساسيتين:

- التشديد على الأثر الأدبي وأجزائه المكوّنة.
- الإلحاح على استقلال الأدب.


المركز الثقافي العربي
ص ب ١١٣/٥١٥٨ بيروت - لبنان
ص . ب 4006 - الدار البيضاء - المغرب